

11-12
УРНАЛ
ОССИЙСКОЙ
ССОЦИАЦИИ
РОЛЕТАРСК.
УДОЖНИКОВ
П 32
181
ЗА
ПРОЛЕТАРСКОЕ
ИСКУССТВО

ПЛЕНУМ
ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА РАПХ

11 и 12 декабря состоялся пленум Центрального совета РАПХ. Пленум заслушал доклад генерального секретаря РАПХ т. ОСИПОВА об итогах работы РАПХа и о целях, задачах и плане РАПХ на 1932 г. Пленум прошел под знаком широкой пролетарской самокритики. В прениях по докладу, продолжавшихся 2 дня, высказалось большинство членов Центрального совета.

Пленум утвердил план работы РАПХа на 1932 г.

Постановлением пленума принята в ряды РАПХ пролетарская часть „Октября" в количестве 62 человек.

Пленум совета послал приветствие вновь организованной Ленинградской ассоциации пролетарских художников.

„Центральный совет РАПХ горячо приветствует организацию Ленинградской ассоциации пролетарских художников", — новый боевой отряд включающийся в строй борьбы за пролетарское искусство.

Достугнутые нами в обстановке резкого обострения кризиса капитализма и нарастающего подъема мирового революционного движения гигантские успехи пятилетки и широкий размах культурной революции благодаря правильной политике ленинской партии в борьбе на два фронта и беспощадной борьбе с классовыми врагами, предъявляют к искусству высокие требования—создать произведения, достойные эпохи победоносной борьбы рабочего класса за социализм.

Консолидация пролетарских сил на изофронте, образование АПХ в крупнейших индустриальных центрах и в союзных республиках СССР знаменуют собой успехи рабочего класса, овладевающего высотами культурной революции, создающего свою пролетарскую культуру, свое пролетарское искусство.

Борьба за большое искусство большевизма, за создание магнитостроев искусства — такова задача пролетарских художников. Решить эту задачу должна творческая практика, вооруженная марксистско-ленинским методом материалистической диалектики.

За работу по-новому на основе шести указаний т. Сталина!

За развертывание творческой работы, широкой самокритики и творческого соревнования!

За овладение марксистско-ленинским мировоззрением и умение применять в нашем творчестве метод диалектического материализма!

За пролетарское партийное искусство!

Беспощадно бороться с гнилым либерализмом!

Неуклонно разоблачать буржуазных художников и всяких приспособленцев.

Больше внимания и принципиальной товарищеской критики по отношению к творчеству попутчиков".

НА ОБЛОЖКЕ:

Тов. Выборных ударник, танкист N бригады 4-го батальона, секретарь комсомольской ячейки. Рисунок худ. Зерновой.

ЗА пролетарское искусство

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

НОЯБРЬ ДЕКАБРЬ

№ 11—12

СОДЕРЖАНИЕ:

За работу!

1931 год был годом героической борьбы и побед на фронте развернутого социалистического наступления. Социалистическая стройка нарастающими темпами идет вверх, имея фундаментом мощную индустрию и обобществленный сектор сельского хозяйства. Советский Союз становится страной новейшей передовой техники. На основе организационно-хозяйственного укрепления колхозов завершается сплошная коллективизация сельского хозяйства. Ликвидируется кулачество как класс. Идет стройка новых социалистических городов, реконструируется все городское хозяйство. Растет материальное благосостояние трудящихся масс. Растет культурный уровень рабочих и колхозников, создающих новые кадры передовых борцов за культурную революцию, за пролетарскую культуру. Эти решающие успехи социалистического строительства достигнуты в результате ленинского руководства ВКП(б), возглавляющей миллионы пролетариев и колхозников, их исключительный героизм и беззаветную преданность делу социализма. Эти успехи достигнуты в результате жестокой классовой борьбы против яростно сопротивляющихся последышей капитализма в нашей стране и большевистской непримиримости в борьбе с правыми и «левыми» оппортунистами. Успехи строительства социализма достигнуты в стране Советов в обстановке мирового экономического кризиса, крайнего обострения империалистических противоречий, продолжающейся подготовки интервенции против СССР в условиях роста симпатий к СССР со стороны трудящихся всех стран, в условиях подъема революционного движения. Мы на пороге 4-го, заключительного года пятилетки. На базе успехов третьего, решающего года пятилетка будет победно завершена в 1932 г. волею рабочего класса, подтверждающего большевистскими темпами строительства исторические слова т. Сталина: «Реальность нашей программы — это живые люди, это мы с вами, наша воля к труду, наша готовность работать по-новому, наша решимость выполнить план».

Образование РАПХ в 1931 году — третьем году пятилетки — в общей цепи развернутого социалистического наступления знаменует собой успехи рабочего класса в борьбе за овладение искусством, за создание своего пролетарского искусства, отвечающего его классовым задачам и выражающего его классовую направленность.

Изобразительное искусство—один из отсталых участков культурной революции. Слабость влияния пролетарского сектора, ярко выраженные буржуазные тенденции у значительных групп художников, медленная и недостаточно глубокая перестройка художников-попутчиков, засилие формализма, приспособленчество — все это тормозило в прошлом процесс развития советского искусства и привело к позорнейшему прорыву в плакатно-картинной продукции издательств, отмеченному в постановлении ЦК ВКП(б) в марте месяце 1931 г.

Главным недостатком истекшего первого периода деятельнсти РАПХ является совершенно недостаточное развертывание творческой работы. Слабость творческой работы РАПХ неизбежно влечет за собой отставание призванного быть ведущим пролетарского сектора изофронта, а тем самым лишает РАПХ действенного на основе своей творческой практики руководства перестройкой художника-попутчика, его творческим перевооружением и создает угрозу отставания изофронта в целом. Это отставание особо нетерпимо в обстановке гигантских достижений социалистического строительства в городе и деревне и широкого размаха культурной революции.

Преодоление отставания РАПХ от темпов и задач социалистического строительства — основная задача Ассоциации пролетарских художников на

ближайший период. Это преодоление отставания возможно только при отчетливом понимании задач перестройки изофронта в связи с новой обстановкой в нашей стране. Как перестройка всей нашей политической, хозяйственной и культурной работы перестройка изофронта возможна только на основе выполнения программных указаний т. Сталина во всех звеньях работы.

Борьба с обезличкой и уравниловкой является необходимым условием этой перестройки, борьба с обезличкой и уравниловкой не только в организационном смысле, но и в смысле творческого метода, т. е. борьба против художественной обезлички, схемы, механистического противопоставления личности коллективу, за показ ударников и ударничества, за показ пролетариев, переделывающих мир.

Необходим решительный поворот всей организации к практическим вопросам художественного производства, к творческой практике. Перед РАПХ стоит задача производственной перестройки, задача предельного усиления внимания к творческим вопросам, к работе творческих коллективов. Вопросы социалистического соревнования в работе художников, борьба за качество, конкретная критика, вопросы производственной дисциплины, конкретное руководство отдельными художниками — все это должно стать в центре внимания Ассоциации пролетарских художников. Художественное производство — прежде всего идеологическое производство. Поэтому решающее значение приобретает вооружение творческой практики РАПХ марксистско-ленинской теорией, методом материалистической диалектики. Повышение своего теоретического уровня, овладение марксистско-ленинской методологией, выковывание творческого метода на базе материалистической диалектики — такова задача художников РАПХ, творческая практика которых будет одновременно и их политической проверкой.

Марксистско-ленинская теория дает «силу ориентировки, ясность перспективы, уверенность в работе, веру в победу нашего дела» (Сталин). Дальнейшую разработку и уточнение пролетарских позиций, разработку ленинского наследства применительно к области изобразительного искусства РАПХ должен осуществлять, ведя непримиримую борьбу с механицизмом и меньшевиствующим идеализмом, с правым и «левым» оппортунизмом. Непримиримость в борьбе за четкие ленинские позиции в изоискусстве, борьба против гнилого либерализма дадут пролетарскому отряду изофронту большевистскую закалку. Успехи, которые имеет РАПХ в борьбе с чуждыми идеологическими влияниями в формах староахровских установок, в установках натурализма, эмпиризма, пассивизма, теории и пракитики так называемого «героического реализма», не должны ослаблять борьбы против этого проявления чуждых влияний на пролетарский сектор, против оппортунизма по этой линии.

Также не должны усыплять бдительность организации успехи, которые имеет РАПХ в борьбе с механической теорией т. Маца, в разоблачении антимарксистских, антиленинских, механистических установок «Октября». Ассоциация должна быть боеспособной и готовой к отражению возможных рецидивов и по этой линии.

Творческая практика, овладение художниками методом диалектического материализма решают выполнение производственного плана РАПХ на 1932 г., в особенности в качественных его показателях. Выставки, намечаемые на 1932 г., рассматриваются не как способ показа случайных произведений; выставки должны стать смотром творческих позиций, смотром целеустремленности и большевистской направленности повседневной творческой практики. В 1932 г. намечаются 3 большие тематические выставки. Выставка РАПХ (май 1932 г.), организуемая под лозунгом «за большое искусство большевизма», будет первым общественным смотром работ пролетарских художников всех видов изобразительного искусства. Последующие выставки, посвященные 15-летию комсомола и 15-летию Красной армии, по своей значимости точно так же требуют от художников мобилизации всей творческой энергии. Поставленные партией огромные политико-художественные задачи создать «историю гражданской войны» и «историю заводов» не нашли еще должного отражения в творческой практике РАПХ. Включением в эту работу РАПХ должна показать пример всему изофронту.

В общем комплексе задач развертывания творческой работы особое внимание необходимо уделить наиболее отстающему участку — производственным искусствам (текстиль, керамика, арматура и другие художественные предметы быта). Производственные искусства необходимо поднять на уровень требований и задач культурной революции. Необходимо повести борьбу с недооценкой производственных искусств, которая до сего времени еще не преодолена. В то же время необходимо преодолеть в практике производственных искусств механистические установки «Октября» на вытеснение образа, на фактическое упразднение искусства в области производства художественных предметов быта.

Со всей остротой стоит перед РАПХ задача орабочения и превращения в массовую пролетарскую организацию. Богатый многообразный опыт работы с рабочими-художниками (художкоры ЛОРХ и ОХС) должен быть тщательно изучен. Широкое развертывание рапховской работы на предприятиях, прикрепление художников к заводам, фабрикам, совхозам и колхозам создадут встречную волну с предприятий, подготовят призыв ударников в пролетарское изобразительное искусство.

Ведя решительную и беспощадную борьбу с буржуазным искусством, маскировкой, приспособленчеством и халтурой, РАПХ должна с еще большей внимательностью и чуткостью проводить идейно-воспитательную работу с попутничеством, помогая художникам-попутчикам в их идейном и творческом перевооружении, активно содействуя переходу лучшей части попутчиков на позиции союзников пролетариата.

Повседневное участие РАПХ в целом и каждого художника в отдельности в практической работе на стройке социализма, действительное глубоко-осознанное проведение генеральной линии партии, широкое развертывание творческого соревнования и самокритики — таковы условия, которые решают успех выполнения плана РАПХ на 1932 г.

Заявление в бюро фракции ВКП (б) РАПХ

По поручению фракции ВКП (б) и ВЛКСМ объединение «Октябрь» еще раз заявляет, что принципиальной основой для сговора пролетарских художников мы считаем документ, выпущенный фракцией ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС и принятый учредительным собранием АПХ. Политические, художественно-идеологические и творческие позиции этого документа мы считаем в основном правильными и к ним присоединяемся. Тем самым мы считаем оценку этого документа, содержащуюся в декларации «Октября» («Борьба за пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств»), в общей своей части неправильной.

Мы считаем, что между РАПХ и «Октябрем» нет разногласий по основным художественно-политическим и художественно-творческим вопросам.

I. Снимаем разногласие по вопросу о культурном наследстве. Пролетариат полностью принимает все наследие, оставленное ему предыдущими классовыми культурами, критически отбирает все те элементы, которые ему наиболее нужны и наиболее ценны для построения своей классовой и коммунистической бесклассовой культуры, и творчески их перерабатывает. Мы только подчеркиваем мысль о необходимости критического отбора и классовой творческой переработки.

II. Снимаем разногласие по вопросу о станковом искусстве и станковой живописной картине. Все неточные и двусмысленные формулировки отдельных членов «Октября», а также и неясные формулировки декларации «Октября» мы считаем ошибочными. Станковое искусство может и должно быть полностью использовано в идеологических интересах пролетарской революции. Мы возражаем только против утверждения ведущей роли станковой живописи, против практики самодовлеющего станковизма, против рассмотрения и оценки всех явлений пространственных искусств с точки зрения живописного станковизма.

III. Снимаем разногласие по вопросу о специфике искусства, об изобразительности в пространственном искусстве, о художественном образе. Искусство является методом образного познания действительности, самым могущественным средством идеологического воздействия.

IV. Снимаем разногласие по вопросу о конструктивизме, художественную систему которого мы не считаем наиболее близкою к художественной культуре пролетариата. По отношению к конструктивизму должен быть применен тот же метод пролетарской критики и пролетарского отбора, как и к другим художественным системам, выработанным буржуазной культурой. Усвоение конструктивистического стиля молодыми пролетарскими художниками мы считаем наибольшей идеологической опасностью в настоящий период обостренной идеологической классовой борьбы на фронте пространственных искусств.

V. Снимаем разногласие по вопросу о ведущей роли архитектуры при формировании пролетарского художественного стиля в эпоху пролетарской революции. Гегемония принадлежит не какому-либо одному виду искусства, а пролетарской идеологии. Подобное утверждение не исключает необходимости выдвижения на первый план того или иного вида пространственных искусств или того или иного художественного жанра, в зависимости от конкретных идеологических потребностей и культурно-бытовых нужд рабочего класса в данный момент.

VI. Мы считаем, что у нас нет в основном разногласий по вопросу о самодеятельном искусстве и о производственных искусствах. «Октябрь» никогда не делал заявлений о ведущей роли самодеятельного искусства при формировании пролетарского художественного стиля. Мы считаем грубейшей политической ошибкой недооценку в этом процессе роли массового самодеятельного искусства. Вопрос идет только о понимании правильного соотношения между профессиональным и самодеятельным искусством пролетариата, о взаимодействии и взаимопроникновении этих двух потоков единого пролетарского искусства. Заявления и формулировки о наличии двух художественных методов у самодеятельного и профессионального искусства признаем ошибочными.

Метод один—пролетарский метод познания и воспроизведения действительности: метод диалектического материализма. Методы работы с художниками-профессионалами и художниками массового искусства, производственные задачи, стоящие перед этими двумя отрядами единого пролетарского искусства, имеют свои специфические особенности, и это нужно ясно понять и учесть.

VII. То же относится к производственным искусствам: недооценивать их роли в период реализации лозунга «догнать и перегнать в технико-экономическом отношении капиталистические страны», в период борьбы за техническое качество продукции, в период социалистической реорганизации быта трудящихся масс, в период реорганизации городского хозяйства СССР — значит совершать крупнейшую политическую ошибку. Необходимо понять и учесть специфические задачи, которые стоят перед производственными искусствами. Грубейшей ошибкой лефовского мелкобуржуазного характера является смешение функции идеологического и эмоционального воздействия, которые несет образная выразительная форма вещи с утилитарно-бытовыми функциями, вещи, лишенной такой формы. Мы часто не делаем разницы между вещью как произведением искусства (содержащей образ) и вещью как предметом быта. Мы совершенно четко осознаем эту свою ошибку. Мы также глубоко и ясно видим ошибку в творческой практике АХРа, сводящуюся к механическому применению средств живописи и графики к предметам массового фабричного производства, выражающуюся в грубейшей тенденции прикладничества. Обе эти ошибки должны быть осознаны и вытравлены из творческой практики пролетарского искусства.

Мы совершенно ясно сознаем свои ошибки, сформулированные в нашей декларации и в настоящем документе (по вопросу о специфике искусства, о ведущей роли отдельных искусств, о примиренчестве к конструктивизму, об отношении к буржуазному искусству последних десятилетий, тактические ошибки по работе с попутчиками и по отношению к творческому документу фракции АХР).

Мы будем решительно бороться со всеми этими ошибками с искренностью и беззаветностью большевиков и комсомольцев. Но мы не считаем ошибочными весь

путь развития «Октября» и всю его творческую практику. Мы отказываемся и осуждаем свои ошибки, но мы не отказываемся от своей творческой физиономии и своих творческих позиций, соответствующих идеологическим, культурным и бытовым интересам рабочего класса. Заслуга «Октября» заключается в выдвижении роли массовых видов пространственных искусств (массовая полиграфическая художественная продукция, оформление массовых празднеств и политкампаний), в решительной борьбе с остатками, рецидивами импрессионизма и сезаннизма в советском изоискусстве, в борьбе с идеологическим приспособленчеством, гнуснейшей халтурой, принимавшей широкие размеры в деятельности мелкобуржуазных художников и художественных издательств, с буржуазным прикладничеством в области производственных искусств, с пассивным отображательством и ползучим натурализмом в живописи и полиграфии, с эпигонским, рабски-подражательским, некритическим отношением к буржуазному искусству, в правильной постановке вопроса о роли и значении массового самодеятельного искусства в процессе формирования пролетарского художественного стиля, в правильной постановке вопроса о национальном искусстве. От этих своих достижений и установок «Октябрь» не отказывается.

Пролетарская часть «Октября», считающая себя отрядом пролетарского искусства, отстаивающая свое право состоять в рядах единой организации пролетарских художников, идет в РАПХ не с целью противопоставления своей художественно-политической линии большинству РАПХ, не с целью фракционной борьбы внутри РАПХ. Всякую подобную мысль мы с негодованием отвергаем. Мы идем в РАПХ для укрепления рядов пролетарского фронта, для борьбы за социалистическое строительство, за партийное искусство, за мировую пролетарскую революцию. Никаких интриг, никакого политиканства в наших намерениях нет и в зародыше.

Мы исходим из общих политических и творческих основ РАПХа. Но внутри РАПХа мы будем вести творческую борьбу за правильные творческие методы. Развертывание творческой дискуссии и творческого соревнования внутри РАПХА на основе общей политической и творческой линии не только не должно ослабить РАПХ, но, наоборот, должно стать условием и источником силы и расцвета РАПХа. Эти абсолютно правильные утверждения оправдываются опытом борьбы пролетарских литературных организаций. Мы идем не взрывать, а укреплять РАПХ. Мы преодолеваем и преодолеем до конца свои ошибки. Мы считаем себя творческой группой внутри РАПХа. Мы хотим принять участие, и мы примем участие в творческом соревновании творческих групп внутри РАПХа. Мы считаем, что не может быть никаких оснований для срыва подлинной консолидации пролетарских сил на фронте пространственных искусств.

Мы приветствуем укрепление пролетарского фронта. Мы приветствуем работу и борьбу РАПХа.

Да здравствует боевое партийное искусство рабочего класса!

Да здравствует марксистско-ленинское понимание искусства!

Да здравствует борьба за метод диалектического материализма в творческой практике пролетарских художников!

Бюро ВКП(б) «Октября»

Бюро ВЛКСМ «Октября»

14 июля 1931 г.

Решение секретариата РАПХ о приеме пролетарской части „Октября"

Фракция ВКП(б) и ВЛКСМ объединения художников «Октябрь» подала заявление в РАПХ, в котором признает свои основные художественно-политические и творческие ошибки по материалам: сущности искусства, культурного наследства, отношения к конструктивизму, работы с попутчиками, самодеятельного искусства.

Пролетарская часть «Октября» признает, в основном, правильными политические, художественно-идеологические и творческие позиции документы фракции ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС. В своем заявлении «Октябрь» присоединяется к основным установкам этого документа. Свою оценку платформы фракции АХР, ОМАХР и ОХС, данную в декларации «Октября», пролетарская часть «Октября» считает неправильной.

Считая это подтверждением правильности установок Российской ассоциации пролетарских художников, учитывая все значение признания пролетарской части «Октября» художественно-политических и творческих ошибок этой организации для консолидации пролетарских сил на изофронте, секретариат РАПХ считает возможным перейти к персональному приему пролетарских художников из «Октября».

В то же время секретариат РАПХ считает, что заявление товарищей из «Октября» показывает, что ими осознаны не все ошибки, что признанные ими ошибки осознаны не до конца, что не уяснены, не показаны классовые корни и политическое значение этих ошибок, что пролетарская часть «Октября» не нашла себе нужной большевистской твердости и прямоты, чтобы формулировать все эти ошибки со всей четкостью и ясностью, необходимыми для полного их преодоления.

В вопросах спецификума искусства, культурного наследства, отношения к станковой картине, по вопросу о работе с попутчиками пролетарская часть «Октября» в критике своих ошибок не дает исчерпывающих формулировок.

Почти совсем не говорится в заявлении об ошибках «Октября» по линии производственных искусств; ошибок, которые определялись неправильными механистическими позициями «Октября». Не сказано об ошибках «Октября» в отношении массового рабочего искусства.

Развернутая большевистская четкая критика своих оппортунистических механистических ошибок особенно необходима в данном случае, так как ошибочные установки механистического характера — не только ошибки «Октября». Тою же болезнью болеют определенные группы художников в некоторых национальных республиках (Украина, Грузия) и некоторые организации революционных и пролетарских художников за границей.

Секретариат считает, что вновь принятые пролетарские художники из «Октября» должны в своей теоретической и практической деятельности показать, что они действительно перестроились, преодолели свои ошибки. Товарищи, принятые в РАПХ, должны повести непримиримую борьбу против оппортунизма, против всяких отклонений от большевистских путей развития пролетарского искусства.

Ни в коем случае нельзя рассматривать прием товарищей из «Октября» как примиренчество к их ошибкам; наоборот, прием в РАПХ нужно рассматривать как условие окончательного преодоления этими товарищами их механистических ошибок.

Такая непримиримость особенно необходима, так как в обстановке развернутого социалистического наступления, обостренной классовой борьбы, в обстановке ожесточенного сопротивления вытесняемых капиталистических элементов нашей страны неизбежны и в дальнейшем чуждые идеологические влияния на пролетарский сектор изофронта и рецидив механистических ошибок.

Секретариат поручает редакции журнала «За пролетарское искусство», на основе заявления «Октября» и его признаний и полупризнаний ошибок пролетарской частью этой организации, дать в ближайших номерах статьи с наибольшей полнотой вскрывающие оппортунистические механистические ошибки в искусствоведении в их связи, социальную базу их и объективную политически вредную их роль в борьбе рабочего класса.

Л. Четыркин

Не останавливаться на полпути

Признание пролетарской частью «Октября» своих творческих, художественных, идеологических и политических ошибок имеет большое значение для дела консолидации пролетарских сил на изофронте. Не менее важно признание товарищами из «Октября» правильными в основном политических и творческих позиций документа фракции ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС, к которому пролетарская часть «Октября» присоединяется в своем заявлении.

Такое же большое значение имеет признание пролетарской частью «Октября» оценки документа фракции ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС, данной в декларации «Октября», неправильной.

Существенное, политическое значение для собирания пролетарских сил на изофронте имеет также та часть заявлений Октября», где говорится, что «Октябрь» идет в РАПХ не с целью противопоставления своей художественно-политической линии—линии большинства РАПХ, не с целью фракционной борьбы в РАПХ, а «для укрепления рядов пролетарского фронта, для борьбы за социалистическое строительство, за партийное искусство, за мировую пролетарскую революцию. «Никаких интриг, никакого политиканства,—пишет «Октябрь», — в наших намерениях нет и зародыша».

В критике своих отдельных положений «Октябрь» делает значительные шаги вперед. В той или иной форме он признает свои основные ошибки:

в вопросе спецификума искусства,
по вопросам культурного наследства,
в отношении конструктивизма,
по вопросам самодеятельного искусства,
тактические ошибки по вопросам работы с попутчиками.

Но в то же время нельзя не сказать, что в заявлении «Октября» недостаточно четко, не исчерпывающе. говорится об ошибках, сделанных этой организацией. «Октябрь» не перешагнул еще через свои ошибки. У него нехватает большевистской твердости формулировать их со всей необходимой четкостью. «Октябрь» не договаривает до конца. Неполнота, недоговоренность, неясность в отдельных формулировках вопреки субъективному желанию товарищей из «Октября» говорят, что ими не все ошибки осознаны, что признанные ими ошибки осознаны не до конца, что «Октябрь» не находит в себе большевистской твердости и прямоты формулировать эти ошибки с четкостью и ясностью, необходимыми для их полного преодоления. Этой неполнотой, отсутствием четкости, обходом исчерпывающих формулировок «Октябрь» тормозит дело консолидации пролетарских сил на изофронте, играет на руку классовому врагу, задерживает перестройку фронта изо, платит дань групповым интересам, самолюбию, мелкобуржуазным сторонам своей сущности.

Уже формулировка: «Мы считаем, что между РАПХ и «Октябрем» нет разногласий по основным художественно-политическим и художественно-творческим вопросам»,—требует конкретизации и пояснений.

Конечно, предыдущий абзац дает право понимать ее так, что между РАПХ-ом и «Октябрем т е п е р ь нет разногласий, потому что «Октябрь» снимает свои неверные механистические положения, которые он раньше противопоставлял положениям платформы комфракции АХР, ОМАХР, ОХС на основе которой организовался РАПХ)

Но почему об этом не сказать со всей отчетливостью?

Эта н е б о л ь ш е в и с т с к а я боязнь четких, исчерпывающих формулировок своих ошибок проглядывает во многих пунктах заявления и находит классическое выражение в формуле «мы снимаем»...

«Мы снимаем разногласия по вопросу о культурном наследстве»,—пишут товарищи из «Октября».

От чего отказывается «Октябрь» по этому вопросу? Разве необязательно здесь со всей четкостью сказать, что «Октябрь» отказывается от своих установок на особую ценность для пролетарского искусства достижений буржуазного искусства настоящего времени

Не менее важным было бы указать также на объективную связь переоценки «Октябрем» искусства позднего капитализма с бухаринскими положениями и установками, недооценивающими загнивание капитализма, указать на фактический стык здесь «левого» загиба (недооценка классического наследства, отрицание образного искусства, безыдейное изменение мира—вещизм) с креном направо к теории организационного капитализма.

«Снимаем разногласия»!? Одного доброго желания здесь мало. Нужна принципиальная четкость и исчерпывающие формулировки. Их «Октябрь» не дает.

Более решительно «Октябрь» «снимает разногласия» по вопросу о станковом искусстве и станковой картине.

Но четкого и развернутого анализа своих ошибок он не дает и здесь. Между тем здесь необходимо было сказать, что отрицание (в лучшем случае—недооценка) станкового искусства, станковой картины были практическим выражением установок на делание вещей, на безыдейное изменение мира, установок, хоронящих образность, а с нею и действительное искусство, — идеологическое и классовое оружие пролетариата.

В то же время «Октябрь» тратит пылкие слова на возражения против практики «самодовлеющего станковизма» и т. д. Субъективное и объективное назначение этого дополнения вполне понятно. Оно должно смягчить и так неострые, неполных, неразвернутые формулировки ошибок «Октября».

Кардинальный вопрос о спецификуме искусства поставлен в заявлении третьим с той же покладистой формулировкой — «снимаем разногласия». «Снимаем разногласия по вопросу о спецификуме искусства, об изобразительности в пространственном искусстве, о художественном образе. Искусство является методом образного познания действительности, самым могущественным средством идеологического воздействия».

И все... Это по вопросу, который является центром системы механистических ошибок «Октября». Здесь нужно было бы связать воедино все звенья механистической цепи, формулировать свою основную ошибку о неправильном понимании сущности искусства, фактическом отрицании образности и вместе с ней искусства вообще, об оттеснении теорией и практикой «Октября» искусства, агитирующего и организующего своими средствами борьбу рабочего класса.

Здесь необходимо было дать исчерпывающую оценку лозунгу «делания вещей», ошибочному противопоставлению необходимости изменения мира необходимости его познания.

На ошибках в спецификуме искусства нужно было особенно остановиться, так как все остальные ошибки «Октября» тесно связаны с неправильными установками в этом вопросе:

неправильное положение по вопросу о культурном наследстве,

недооценка станкового искусства и вообще живописи, преклонение перед фотографией,
вещизм,
восхваление конструктивизма в живописи и функционализма в архитектуре, ошибочное положение о производственном искусстве и т. д.

Следующее «снимаем» относится к конструктивизму. Здесь после вялого и недостаточного заявления о том, что художественную систему конструктивизма «мы не считаем наиблее близкою художественной культуре пролетариата, есть формулировка более решительная: «Усвоение конструктивистического стиля молодыми пролетарскими художниками мы считаем наибольшей идеологической опасностью в настоящий период, обостренной идеологической классовой борьбы на фронте пролетарских искусств».

Достаточно отчетливо «Октябрь» формулирует свой отказ от установок на ведущую роль архитектуры. Но в заявлении не показано, в какой связи находилось ошибочное положение о «гегемонии архитектуры» со всей системой оппортунистических, механистических взглядов «Октября».

В пункте о самодеятельном и производственном искусстве «Октябрь» делает ошибку, которую нужно считать, повидимому, за описку. В заявлении «Октября» написано, что у профессионального и самодеятельного искусства метод один—«пролетарский метод познания и воспроизведения действительности». Если это не описка, то новая большая ошибка, обратная той, которую «Октябрь» делал раньше, противопоставляя тезис об изменении мира необходимости его познания. Эта новая формулировка (описка)—самый подходящий теоретический фундамент для практики староахровского пассивного натурализма.

Метод пролетарского искусства—метод диалектический—метод познания на основе действия и действия на основе познания, метод революционного изменения мира, но не «воспроизведения действительности», не того безыдейного изменения материалов, на которые когда-то напирал «Октябрь».

Совершенно правильно «Октябрь» заявляет, что роль массового самодеятельного искусства в процессе формирования пролетарского художественного стиля громадна. РАПХ уделяет и будет уделять этой области работы особое внимание.

Но здесь нужно было бы отметить, что порочность основных теоретических позиций «Октября» сказалась в известной степени на всех видах его практической работы, в том числе и на работе по самодеятельному искусству. Это, в частности, сказалось и в некритическом восхвалении Изорама и в пристрастном отношении к ОХС, недоброжелательном отношении, которое не столько определялось ошибками ОХС, сколько неправильными установками «Октября», отрицательным отношением к АХР и ко всему, что рядом с АХР.

Бесспорно положение «Октября» о том, что недооценивать сейчас роль производственных искусств— недопустимо. РАПХ также стоял и стоит на этой точки зрения. Но РАПХ подходит к вопросам производственного искусства с иных позиций, чем те, на которых стоял «механистический» «Октябрь», когда он выдвигал производственные искусства в ущерб концентрированно идеологическим формам искусства — картине плакату, скульптуре. В порядке самокритики для преодоления своих ошибок и установления правильных ориентировок «Октябрь» должен был бы в данном случае не раздувать своих заслуг в области производственных искусств, а показать в исчерпывающих формулировках свои неверные исходные позиции, которые дали этой практической работе чуждую нам идеологическую направленность.

Отвлекающий внимание выпад против «прикладничества» АХР в заявлении товарищей из «Октября» также показателен. Ибо за этим жупелом не скрывается ничего, кроме последнего сопротивления проникновению искусства в производство предметов быта. Неправильные, чуждые пролетарскому мировоззрению исходные позиции «Октября» определили в той или иной степени и практику «Октября». Вот почему пункт о заслугах «Октября» уязвим в целом и в отдельных частях. В частности, борьба с «идеологическим приспособленчеством», которой гордится «Октябрь», на самом деле путем «левого» загиба очень часто приводила его к «тактическим ошибкам в работе с попутчиками». Так, «Октябрь» скромно и кратко формулирует в другом месте одну из своих наибольших ошибок.

Об этой ошибке товарищи из «Октября» сказали между прочим.

Между тем на этой ошибке нужно было бы остановиться со всей серьезностью. Здесь нужно было бы сказать со всей полнотой о переоценке «Октябрем» технической интеллигенции, о третировании «Октябрем» основных масс попутчиков-художников. Остановиться на этой ошибке тем более необходимо, что недооценка важности работы с попутчиками до сих пор в разных формах проявляется на изофронте. При этом «левацкое» пренебрежение к работе с попутчиками (чего с ними возиться) непосредственно смыкается с меньшевистскими, переверзианскими установками в литературоведении. И как во многих других случаях, «левацкое» здесь непосредственно соприкасается с правым. Ибо чем как не правым оппортунизмом нужно считать это пренебрежение к целому участку классовой борьбы (борьба за попутчика является участком классовой борьбы).

Но также поворачиваются против «Октября» (в силу неправильных установок) его «заслуги» по борьбе с «прикладничеством», его «борьбы» с некритическим отношением к буржуазному искусству и т. д.

Итак, признавая в общем и целом свои ошибки, «Октябрь» не проявил большевистской непримиримости в самокритике, не дал исчерпывающих формулировок на этот счет, не вскрыл ошибок в их связи, в их социальной, классовой обусловленности.

О социальной базе механистических ошибок «Октября» в заявлении последнего совсем не говорится. Между тем это необходимо было сделать. В высшей степени необходимо было показать, что установки «Октября»—результат чуждых идеологических влияний на мелкобуржуазную попутническую организацию технической интеллигенции, которой, безусловно, являлся «Октябрь». Нужно было показать, что это чуждое влияние на пролетарскую часть «Октября» выразилось в характерных формах «левого» загиба в теории и практике искусства, очень часто оборачивающихся своей другой, «правой» стороной.

Необходимо было со всей ответственностью и резкостью сказать о политическом значении ошибок «Октября», о том, что оппортунистические, механистические ошибки «Октября» играли на руку врагам рабочего класса, так как выбивали из рук пролетариата сильнейшее оружие искусства, мешали перестройке изофронта, дезориентировали изофронт.

В этой связи необходимо было показать объективно вредную роль установок «Октября» в классовой борьбе на изофронте (протекающей в формах борьбы творческих установок), показать объективно вредную роль «Октября» в общей борьбе, которую ведет пролетариат, в социалистическом строительстве, в развернутом социалистическом наступлении.

Это в полной мере необходимо, так как ошибки «Октября»—не только его ошибки. Это ошибки «Жовтня» на Украине, это ошибки некоторых художественных группировок в Грузии и в других национальных республиках. Это тем более необходимо, что ошибки «Октября» повторяют революционные художественные организации Германии, Голландии и других стран, где в иной обстановке растут на той

же социальной базе мелкобуржуазных колебаний, вызываются и питаются теми же чуждыми идеологическими влияниями такие же механистические теории.

Наконец, в обстановке обострений классовой борьбы, упорного сопротивления вытесняемых капиталистических элементов в результате новобуржуазного и кулацкого влияния на неустойчивые мелкобуржуазные прослойки художников неминуемы рецидивы оппортунистических, механистических ошибок «Октября».

А это также обязывает «Октябрь» к развернутой и острой самокритике, к полноте и ясности, к исчерпывающей четкости в формулировках своих ошибок и своих новых позиций.

Нечего и говорить, что пролетарской части «Октября» нужно развернуть широкую положительную программу своей дальнейшей работы в области массовой картины, плаката, скульптуры, графики, массового рабочего искусства и производственных искусств. Нужно взяться со всей энергией за практическую работу на основе установок Российской ассоциации пролетарских художников в секторах РАПХ. Преодоление ошибок «Октября» должно быть подкреплено крепкой практической работой на всех участках изофронта.



Я. Юдин — Ударники трактор налаживают

В. Кеменов

Довольно метафизики!

(Против идеализма Новицкого)

Перед нами сборник статей объединения «Октябрь». «Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Под редакцией П. И. Новицкого. ИЗОГИЗ. 1931 г.». Книга эта выходит из производства и поступает в продажу.

Эта идеологически-вредная книга, выпущенная в количестве 5 000 экземпляров, представляет силу, с которой необходимо бороться.

Правда, в книге есть предисловие редакции, которое должно убедить читателя, что объединение «Октябрь» пересмотрело свои позиции»... «Поэтому редакция не поддерживает в настоящее время целого ряда принципиальных установок сборника». (А ряд все же поддерживает? В. К.) Но «тем не менее редакция считает возможным выпустить сборник в таком, несколько (!) устаревшем, виде не только как собрание исторических материалов, но и как дискуссионную книгу по актуальным вопросам пространственных искусств [1].

А если так, то все предисловие играет роль фигового листка, которым думают стыдливо прикрыть грубейшие политические ошибки сборника. В самом деле, если объединение выпускает книгу как дискуссионную, то надо указать, какие же утверждения этой книги и сейчас защищаются «Октябрем»?

Ведь нелепо дискуссировать, если сборник ничего не утверждает.

Кроме того, в предисловии перечислены далеко не все ошибки. Поэтому необходимо, «несмотря на предисловие», а вернее—именно исходя из предисловия, дать критику этой книги.

Первую скрипку во всей книге играет, несомненно, П. И. Новицкий. Поэтому разбору его положений придется уделить больше внимания. Основное в статье Новицкого то, что он ревизует ленинское учение о пролетарской культуре. Ревизия эта ведется с идеалистических позиций (об этом в предисловии скромно умолчали). Ревизия эта защищает формализм, вещизм, т. е. фактически занимается апологетикой искусства загнивающего капитализма и этим вредит практике пролетарского искусства.

[1] Курсив наш. В. К.

Если книга «несколько (!?) устарела «сейчас», то законный вопрос: а когда эта книга была бы своевременной? Где и когда по отношению к диалектическому материализму не будет «устарелым» механический, вульгарный метафизический материализм, скатывающийся в ряде моментов в субъективный идеализм? Дело не в том, что книга «устарела». Дело в том, что книга эта всегда была и есть ошибочной во все периоды развития пролетарского искусства.

Но обратимся к материалу сборника. В передовой статье: «Пролетарская художественная культура» Новицкий устанавливает «основные характерные черты, которыми обладает пролетарская художественная культура». Оказывается, что «этими чертами должно овладеть каждое художественное произведение для того, чтобы претендовать на принадлежность пролетарской художественной культуре». И, чтобы окончательно убедить читателя в безусловности изобретенной им индульгенции, П. Новицкий «отлучает» от пролетарской культуры всех инакомыслящих: «Произведения или сумма произведений, не обладающих этими чертами или обладающих чертами противоположными, никакого отношения к строящейся пролетарской культуре не имеют». И вот здесь-то и начинается ревизия ленинизма. Признаков этих Новицкий выдумал шесть штук. Вот они: 1) индустриализм, 2) коллективизм, 3) социально-классовая целеустремленность, 4) конкретность и вещественность, 5) перспективизм, 6) динамизм.

И все? Все! Впрочем нет, не все. Есть еще трескучая «марксистская» фразеология; она обволакивает каждый из признаков, на каждом шагу склоняет слова «классовый», «политический» и т. д. Но эти слова так и остаются пустыми привесками, «методологическим кружевом». Разберем доводы Новицкого:

Первый (!) признак—«индустриализм». Довод: «Художники, не желающие использовать всех новейших технических достижений и открытий, презрительно относящиеся к индустриальной культуре, довольствующиеся кустарно-ремесленной техникой (ах, вот оно в чем дело! В. К.) и отрицающие революционную роль индустрии в развитии пролетарской культуры, идеологически враждебны рабочему классу, как бы они ни были субъективно ему преданы и как бы они тематически ни клялись пролетарской революцией».

Мысль эта «позаимствована» у А. Богданова[2]. Это перепевы старых пролеткультовско-лефовских теорий, где за «индустриализм» прятались выдумщики тепличной пролетарской культуры. Объективный смысл первого признака—доказать (во что бы то ни стало!), что станковая живопись, «довольствующаяся кустарно-ремесленной техникой» независимо от тематики, «идеологически-враждебна рабочему классу». Вся эта теорийка ведет к ликвидации живописи, а вместе с ней и литературы (писатели, как и художники, «довольствуются кустарно-ремесленной техникой»). Какой здесь коренной порок? А вот какой: классовость идеологии определяется содержанием ее идей, а отнюдь не техникой выражения этих идей. Поэтому сделанные «кустарно-ремесленной техникой» пролетарская фреска, пролетарская станковая картина, пролетарский очерк, роман и т. д. так же возможны, как возможны и капиталистическая архитектура, капиталистическое кино и другие «индустриальные» искусства, «использующие новейшие технические достижения».

Отрицает ли такое понимание пролетарского искусства, задачу использования лучших достижений техники? Ничего подобного. Но всякое использование достижений будет подсобным в нахождении наиболее ярких образов, в которых та или иная идея выражена.

«Второй особенностью пролетарской художественной культуры является... коллективизм».

Но сказать—коллективизм, это еще вовсе не значит быть материалистом, если даже «коллективизм» противопоставить индивидуализму! (как это усердно делает П. Новицкий, воображая, что коллективизм главное: «был бы де коллективизм, а объективная действительность приложится»).

Ярый идеалист Иоганн Готлиб Фихте писал: «Основным принципом старого воспитания был индивидуализм... мы... должны воспитывать наше юношество в духе неизменной и безусловной преданности

[2] См., напр., его «Наука об общественном сознании». Стр. 177 — 197. М. 1914 и др. работы.

государству (буржуазному государству, т. Новицкий. В. К.). Основным принципом нового воспитания должен быть коллективизм»[1]. И этот коллективизм прекрасно уживался с утверждениями Фихте, что «Мир есть не я, созданное нашим я».

Такое же противопоставление находим у Богданова: «в) Общие черты идеологии коллективизма.

1) Разрушение иллюзий индивидуализма: там, где буржуазное сознание ставило личность как самостоятельный центр интересов, стремлений, познания, действия, новое сознание приучается ставить группу, организацию, класс, вообще коллектив. Это — коренная перемена точки зрения»[2].

И все-таки Богданов—стыдливый идеалист. Ведь сам по себе коллективизм у Богданова маскировал махизм. Вместо откровенного субъективного идеализма Беркли и Маха, Богданов вводил «коллективный опыт» как критерий объективности мира.

Обратимся к толкованию Новицкого. «Коллективизм — антипод индивидуализма — основы буржуазного миросозерцания. Но дело не в одной идеологии и морали. Дело в коллективистической психологии, в коммунистической переделке всей природы человека. Черты эгоистического индивидуализма, эгоцентризма, интеллигентского самолюбования, самобичевания и рефлексии полярно враждебны коммунистической культуре пролетариата»[3].

И все о «коллективизме»? Все.

Чего же нехватает Новицкому? Того же самого, чего и Богданову[4]. Коллективизм в своем чистом от законов действительности виде еще ничего не доказывает. Коллективизм силен только тогда, когда идеология коллектива основывается на правильно-познанной объективной действительности, когда революционная практика коллектива основывается на осознанной закономерности самой действительности, именно такова идеология пролетариата.

Лишь на основе правильного революционного познания действительности пролетариатом его идеология обладает такой практической силой и непримиримостью.

И вот, когда Новицкий, Богданов, Базаров и т. д. говорят о психологии, идеологии, морали и т. п., подменяя вопрос об их отношении к объективной действительности общим принципом коллективизма, основанным на... коллективизме, то перед нами — махисты, богдановцы, идеалисты, «как бы они ни клялись пролетарской революцией».

Кроме того, сторонники самодовлеющего «коллективизма» часто забывают, что коллектив состоит из личностей и что можно заниматься психологией отдельного человека, отнюдь не впадая в психологизм, и можно заниматься психологией коллективизма, впадая в чистейший литфронтовский схематизм.

Наконец, «третьей (!) особенностью пролетарской художественной культуры является социальная классовая целеустремленность».

Наконец-то! Помиримся даже с тем, что классовая целеустремленность есть... третий (!) признак. Все-таки — прогресс! После чистейшей богдановщины и это хорошо.

Но подождите радоваться. Как наш автор понимает эту целеустремленность? Читаем несколько дальше: «Вещь прекрасна не тогда, когда она мертва, когда она покоится, когда ее пассивно созерцают, а тогда, когда она находится в употреблении, в действии, когда ею пользуются люди и она живет и изнашивается во славу живых людей». (Разрядка наша. В. К.).

Так и есть. Зря мы порадовались «марксизму» Новицкого. Эклектизм и путаница последовательно проводятся им по всем шести «признакам». Совершенно верно, что против искусства пассивно-созерцательного, против плехановских меньшевистских утверждений надо бороться. Однако весь вопрос в том, с каких позиций? Ленин писал: «Искусство принадлежит народу... Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их». Если массы «созерцают» пролетарскую фреску, скульптуру, картину и если это искусство объединяет мысли, чувство и волю этих масс, поднимает их на борьбу, содействует практике революционного изменения действительности (револционное восстание, социалистическое строительство), то такое искусство находится «в употреблении, в действии», и оттого, что зритель его «созерцает», оно вовсе не становится «пассивно-созерцательным». Нельзя подменять содержание живописи, литературы и т. д. формой их потребления. Правда, Новицкому нельзя отказать в известной оригинальности, так, например, чем сильнее после прочтения романа книга износится, тем активнее мы ее... потребили. Тогда наиболее «активным» будет такая форма чтения: в самых захватывающих местах нервно швырять книгу об пол и после прочтения каждой страницы немедленно ее расходовать на цыгарки. Итак, по Новицкому в употреблении, в действии искусство будет лишь тогда, когда оно от пользования людей... изнашивается. Тоже... «мерочка» для определения активности идеологии! Но тогда и марксизм «должен изнашиваться во славу живых людей», пользующихся этим методом познания?

Но Новицкий нам возразит: «причем тут марксизм? Я же говорю об искусстве».

Вот в том-то и дело, что искусство рассматривается Новицким не как идеология, не как познание, а только как производство полезных вещей. Поэтому и критерий «классовой целеустремленности» у Новицкого подменяется голым функционализмом.

Переходим к следующему признаку. «Отсюда ее (т. е. худож. культуры В. К.) четвертая особенность: конкретность и вещественность. Ничего самодовлеюще-отвлеченного и абстрактно-бесцельного. Производство жизненно-необходимых вещей-орудий»[5]. Вот именно отсюда, т. е. из третьей особенности Новицкого из функционализма, вырастает его родной брат — вещизм.

Искусство подменяется вещизмом. Здесь опять апологетика западного конструктивизма с той «лишь только» разницей, что на Западе вещизмом прикрывают загнивание иделогии загнивающего капитализма. На Западе вещизмом маскируют потрясающее идейное убожество, тупик капиталистического искусства, а в СССР Новицкий рекламирует тот же самый вещизм как непременный признак пролетарского искусства.

Самое курьезное во всей этой весьма печальной истории — это понимание Новицким конкретности идеологии. Марксизм считает, что конкретное в мышлении — это наиболее полное, всестороннее познание предмета действительности: «Конкретное потому конкретно, что оно заключает в себе множество определений, являясь единством в многообразии. В мышлении оно поэтому выступает как результат, а не как исходный пункт, хотя оно является исходным пунктом в действительности, а следовательно, также исходным пунктом созерцания и представления»[6].

Следовательно, конкретное в действительности и конкретное в мышлении

---

[1] И. Г. Фихте «Речи, обращенные к немецкому народу». Речь вторая. Werke VII.

[2] А. Богданов. «Наука об общественном сознании». Стр. 183. М. 1914.

[3] Изофронт, стр. 21.

[4] Сравни, напр., махистский сборник «Очерки философии коллективизма» сб. I, изд. «Знание» 1909, стр. 5, 6, 99, 105, 115, 125, 133 и т. д. Также А. Богданов: «Приключения одной философской школы» стр. 46 — 53, декларацию «Октября», стр. 11—12 и Ц. Т. сборник.

[5] Разрядка наша. В. К.

[6] Маркс. К трактовке политэкономии.

отнюдь не тождество. Как раз деборинская школа, пленившись абсолютным идеализмом Гегеля, отождествляя логическое и историческое, тем самым отождествляла конкретное в мышлении с конкретным в действительности, в истории.

Но по Новицкому — все кошки серы. Конкретное — значит вещественное!

При таком понимании конкретности в искусстве от искусства ничего не останется. В этом вопросе Новицкий очень «удачно» соединяет вульгарный механизм с деборинским идеализмом.

«Пятою особенностью пролетарской художественной культуры является перспективизм... Наконец, шестой особенностью... является динамизм».

Другими словами, перспективизм весьма неудачно подменяет термин диалектического рассмотрения действительности. Неудачно потому, что, говоря о диалектическом материализме, мы вплотную ставим вопрос о творческом методе, о правильном, партийном познании действительности для ее революционного изменения, а говоря перспективизм, мы оперируем случайным спекулятивным термином, не содержащим в себе никаких обязательств по отношению к законам самой действительности.

О динамизме читаем: «Статика, неподвижность, пассивное созерцание, ленивое, медленное восприятие (!), расслабляющее волю, — эти черты упадочного буржуазного искусства не могут быть усвоены искусством рабочего класса»[1]. Но «динамизм», равно как «индустриализм» и «коллективизм» также взят у Богданова. «Динамическое понимание элементов опыта как основного и всеобщего материала «бытия» должно быть свойственно пролетариату как наиболее активно-трудовому классу общества. Оно делает невозможным сохранение статики в каком бы то ни было пункте мировоззрения»[2].

Как видим, трогательное единство и здесь. «Динамическому восприятию» противопоставлено как негодное «медленное восприятие». Опять вечно организационный махистский принцип быстроты восприятия — «экономии мышления» — чрезвычайно близок к «принципу наименьшей траты сил Маха и Авенариуса. Дело не в том, быстро или медленно воспринимается и познается действительность, а в том, правильно ли она познается, в том, как правильным, глубоким, классовым познанием действительности искусство само служит активному изменению этой действительности, само участвует в классовой борьбе пролетариата.

Для полноты картины вспомним декларация «Октября»[3] (1 февраля 1931 г.). Там тоже есть признаки: «Классовая целеустремленность», понимаемая весьма безграмотно как «классовое пристрастие (?) в оценке (?) явлений социальной действительности...» Классово-партийная направленность идеологии пролетариата совпадает с законами самой объективной действительности. Лозунг «классовое пристрастие» — без упоминания метода познания действительности — превращается в лозунг произвольно-классового искажения этой действительности в интересах пролетариата! Место это безграмотно и политически вредно потому, что здесь идеология класса пролетариата приравнивается к идеологии буржуазии. Сколько классов, столько и «классовых пристрастий» в оценке явлений, т. е. чистейший релятивизм и легкомысленная «независимость» от законов действительности, т. е. идеализм.

В последнем тезисе пятого пункта декларации стоит «полное овладение методом диалектического материализма». Зато есть специальный шестой пункт... «энтузиазм» и много другой выдумки.

Вернемся к сборнику «Изофронт».

Мы рассмотрели все новицко-богдановские признаки пролетарской художественной культуры. Подведем итоги. В чем же основная ошибка всего этого рахитичного построения? Откуда растет формализм, идеализм, схоластика?

Всякие попытки априорно выдумать абсолютные признаки пролетарской художественой культуры, независимые от конкретного идейного содержания произведений искусства, есть в принципе своем совершенно абсурдные построения. Ибо попытки эти страдают основным грехом прародителя всех формалистов — Канта: отрывом формы познания от содержания познания. И хотя Новицкий вместо кантовского субъекта подставляет класс, формы познания он выводит не из материала познания объективной действительности, классовой борьбы, а из психики познающего, понимаемой абстрактно, вне классовой практики как букет из «индустриализма», «коллективизма», «динамизма» и т. п.

Но полученные таким способом признаки пролетарской художественной культуры вопиюще противоречат всей пролетарской методологии революционного действия, материалистической диалектике, согласно которой формы познания должны быть... «содержательными формами, формами живого реального содержания, связанными неразрывно с содержанием»[4] (Ленин).

Перед нами развернутая концепция идеалистической ревизии ленинизма. Говорить о пролетарской художественной культуре, выдумывать абсурдные признаки и ни единым словом не обмолвиться о мировоззрении пролетариата — марксизме-ленинизме! Ни единым словом не упомянуть о методе диалектического материализма и теоретическом методе пролетарского искусства! Забыть о классово-идейном содержании искусства!

Надо уметь так опошлить марксизм! Надо уметь так сочетать научную безграмотность с политической реакционностью и идеологическим ревизионизмом, как это делает Новицкий.

В декларации «Октября», оказывается, есть три пути образования новых стилей:

«1) Путь подражания, заимствования и стилизации, в основе которого лежит классовое родство культур (античное искусство, ренессанс, искусство французской революции и буржуазной империи). 2) Путь противопоставления, в основе которого лежит классовый антагонизм культур (жанры, формы и системы аристократически-придворного искусства XVIII века и буржуазного искусства XIX века). 3) Путь трансформации старого классового стиля под влиянием нового класса культурно более передового (реконструкция прежних законченных готовых форм и жанров, вмещение новых идей и настроений в канонизированный стиль[5]...» Нелепейшие рецепты для пролетарского искусства. Причем «путь... заимствования при формировании пролетарского художественного стиля в основном исключается». Довод? Вот он: «Пролетарских стилевых формаций в прошлой человеческой культуре не было»(!). Дальше узнаем, что путь противопоставления является основным», а, кроме того, «формирование пролетарского художественного стиля пойдет третьим путем — пролетарской трансформации...» Опять искажение марк-

---

[1] А. Богданов. «Философия современного естествоиспытателя», стр. 105 (сборник «очерки фил. коллект.»).

[2] Разрядка наша.

[3] Стр. II. «Октябрь». Борьба за пролет. класс. позиции на фр. прост. иск. ИЗОГИЗ. 1931 г.

[4] IX сборник, стр. 39.

[5] Декларация, стр. 9.

сизма-ленинизма, на этот раз уже ревизующее содержание всего марксизма, а не только в вопросах художественной культуры.

Известно, что «Маркс опирается на прочный фундамент человеческих знаний завоеванных при капитализме». (Ленин).

Это что? Путь заимствования или путь противопоставления? Вот в том-то и дело, что и то и другое вместе. Механист-эклектик, механист-метафизик не могут этого понять. Для механиста «противопоставлять»—значит делать «все наоборот», а «заимствовать» — значит целиком брать, заниматься стилизацией.

Разве Маркс не противопоставлял свое экономическое учение внеисторическому учению Рикардо и Смита? Разве Маркс не противопоставлял диалектический материализм диалектическому идеализму Гегеля? Разве Маркс не противопоставлял утопическому социализму социализм научный? Да. Противопоставлял. А разве Маркс не заимствовал, критически перерабатывая, у этих учений? Заимствовал.

В том-то и дело, что «не голое отрицание, не скептическое отрицание... нет, а отрицание как момент связи, как момент развития с удержанием положительного, т. е. без всяких колебаний, без всякой эклектики» (Ленин) [1]. Однако как же теоретики «Октября» понимают «критическое» использование? А вот как: «Путем пролетарской трансформации. Приведем расшифровку этого слова из той же декларации. Получим: «пролетарская... реконструкция (!) прежних (!) законченных (!) форм и жанров, вмещение (!) новых идей и настроений в канонизированный (!) стиль...» Это и есть эклектика, это и есть метафизика, это объективно и есть вредное классовое влияние через теоретиков «Октября» на пролетарское искусство.

Что же они нам предлагают? Революционное искусство выбросить, так как «пролетарских стилевых формаций в прошлом не было» (!). Искусство французской революции, искусство лучших передвижников, искусства ренессанса и Греции—все это остается вне нашего рассмотрения! А отталкиваться (т. е. по рецепту «все наоборот») нам предлагают от искусства... рококо и импрессионизма. Как напоминает эта решительность в вопросах художественного наследства Щедринского героя: ...«Въехал в город на белом коне, сжег гимназии и упразднил науки». А вся эта история нужна «Октябрю» для того, чтобы обойти вниманием идейно-содержательное искусство. «Отрицнуть» рококо (тоже, подумаешь подвиг!) и проповедывать «критическое» усвоение конструктивизма. Однако разбор декларации не входит в нашу задачу и привлечен нами лишь для выяснения общей связи ее с разбираемым сборником. Но вернемся к Новицкому. Как оценить все его «признаки» пролетарского искусства, которые Новицкий с важной ученостью выдумывает один за другим? Какая претенциозность, какая напыщенная чванливость: «произведения или сумма произведений, не обладающие этими чертами или обладающие чертами противоположными, никакого отношения(!) к строящейся пролетарской культуре не имеют».

Как все это похоже на тон дюринговых «самоновейших откровений», «доходящих до корней» и «изложенных в высоком стиле!» Ленин писал: «Пролетарская культура (в том числе и художественная. В. К.) должна явиться закономерным развитием тех запасов знаний, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества...»

Ленинская оценка, вполне приложима ко всем «признакам» Новицкого: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре (не в бровь, а в глаз! В. К.) Это все сплошной вздор [2]».

Вот именно, это все сплошной вздор, вздор политически вредный, мешающий практике строительства пролетарской художественной культуры.

Кроме этих «достоинств» у Новицкого есть еще формализм. Настоящий, буржуазный, идеалистический. Это показывает нам, куда же и с каких позиций Новицкий тянет нашу практику.

Рассмотрим теоретический материал: «Поверхностный марксистский (характерное соединение для эклектика. В. К.) анализ художественных явлений обыкновенно сводится к социологическому объяснению тематики и миросозерцания, выраженного в том или ином произведении или сумме произведений, более глубокий марксистский анализ подвергает социалистическому исследованию также систему формальных приемов и художественных методов, т. е. занимается социологическим объяснением стиля» [3].

И так, «поверхностный» анализ объясняет мировоззрение, а «глубокий»—объясняет и стиль, т. е. по Новицкому систему формальных приемов. Метафизика и формализм здесь уже в том, что стиль отрывается от мировоззрения и тематики, т. е. рассматривается как формально-техническая категория.

Так как и дальше по линии тематики идет критика б. АХРа, необходимо на этом остановиться. Новицкий в этом вопросе попадает в категорию тех людей, о которых «Правда» [4] писала в редакционной статье: «Эти люди неправильно трактуют и самое понятие темы, понимая под ней лишь объект произведения, в то время как вопросы тематики неотделимы от мировоззрения, ибо для пролетарского художника, диалектика-материалиста, вопрос «что» всегда неразрывно связан с вопросом «как». Эти люди не понимают, что вопрос о теме есть не только вопрос об объекте описания, но что он заключает в себе и выбор темы, и ее осмысливание и ее большевистское разрешение».

Как же «Октябрь» отвечает на это бесспорное положение? «Дело не столько в самом сюжете, сколько в его классовой пролетарской трактовке»... [5], т. е. сюжет и его трактовка противопоставляются друг другу.

Сейчас вопрос о ведущей роли тематики уже давно решен и каждый день подтверждается практикой растущего пролетарского искусства.

Нужна ли критика ошибок б. АХР и с каких позиций она ведется Новицким? Он пишет [6]: «Художник, выдвигающий стопроцентно безупречные с идеологической стороны лозунги и идеи, оперирующий рекламно революционной тематикой, может быть тем не менее показательнейшим проводником буржуазной идеологии и мещанской пошлости».

Чего же нехватало б. АХРу, по мнению Новицкого?

«Между тем максимальной силой воздействия обладают формальные выразительные средства, которыми пользуются художники или группа художников. Эти выразительные средства обычно не подвергаются социологическому анализу и классовой оценке, а в них

1 IX Ленинский сборник. III отдел, стр. 285. Курсив наш.

2 Ленин. Речь на III съезде комсомола.

3 Стр. 19. «Изофронт». Разрядка наша.

4 «ПРАВДА» № 240 (5045) от 31 августа 1931 г.

5 Декларация «Октября» стр. 23.

6 Сборник, стр. 15.

вся (?!) суть, так как они насквозь идеологичны».

Т. е. АХР критикуется за то, что у него для его стопроцентно-идеологически выдержанной (?) тематики нет формально-выразительных средств. (Ошибочно уже то, что всему АХР целиком приписывается стопроцентная идеологическая выдержанность тематики).

Продукцию б. АХР надо резко критиковать, но критика это должна быть марксистской.

Марксистская критика, считая тему за ведущее начало произведения искусства, неразрывно связанное с мировоззрением художника, критикует АХР за недостаточное внимание к тематике, за ее неглубокое, эмпирическое понимание в силу непреодоления своей мелкобуржуазной идеологии, за халтуру и приспособленчество, правого буржуазного крыла б. АХР. Маркистская критика требует усиления и углубления тематики.

Формалисты критиковали и критикуют б. АХР за отсутствие формального мастерства, отбрасывая вопросы мировоззрения и тематики. Этой критикой формалисты защищали ошибки ОСТ, защищали буржуазные художественные группировки, защищали реакционную практику и мешали диференциации б. АХР.

Только правильное понимание темы как ведущего начала, неразрывно связанного с мировоззрением, дает ключ к пониманию формальных средств, которые никогда и нигде без мировоззрения не существуют и не могут быть понятны иначе, как исходя из мировоззрения.

У Новицкого весьма трогательное единство с практикой формалистов-художников. Формалисты всех мастей именно так оправдывали свою практику: «Мы, мол, занимаемся революцией формы! Живопись — это цвет и линии! Дайте нам заниматься лабораторными поисками новых революционных «формальных средств». — «Правильно, занимайтесь! «А в них вся суть!» — вторит им наш «глубокий марксист».

Вот где законченный формализм, узкий, безыдейный, махрово-буржуазный.

Говорить, что в формальных средствах вся суть, значит освобождать искусство от его прямой обязанности выражать в образах идею, это значит разоружать пролетарское искусство в его борьбе с чуждыми влияниями.

Такова связь теории с практикой Новицкого. Целый ряд моментов не умещается в рамки разросшейся статьи: эклектический потребительский метод анализа, роль художественной интеллигенции и т. д.

На одном вопросе все же необходимо остановиться. Это—вопрос о производственном искусстве.

«Октябрь» своим утверждением вещизма смыкается с лефовско-литфронтовскими теорийками ликвидации искусства. АХР же и даже РАПХ в первые месяцы своей деятельности вопросам производственного искусства уделял очень мало практического внимания. Надо решительно осудить теории, с которыми сейчас борется РАПХ, будто предмет быта не може быть искусством. Это не решение вопроса, а бегство от него. Задача пролетарского искусства—сделать предметы быта произведениями искусства. Бытовой комплекс ренессанса, барокко, ампира, модерна выражал идеи определенных классов в образах искусства не только в одной архитектуре, но и в одежде, мебели, арматуре и т. д.

Сейчас, когда мы вступили в период социализма, когда строятся социалистические города, внимание к искусству бытовой вещи должно решительно измениться. Это ни в какой мере не означает, что искусство вещи может вытеснить или заменить скульптуру, живопись и т. д. Пролетариату нужно и то и другое. Основные положения марксистского искусствознания остаются в полной силе и по отношению к искусству бытового комплекса — идея в образной форме, но выраженная без прикладничества и без голого функционализма.

Об остальных авторах сборника можно сказать лишь то, что они крайне некритически отнеслись к основным методологическим установкам своего идеолога, перепевая на своем материале отдельные идеи установочной статьи. Необходимо широкое обсуждение сборника «Октября» в Комакадемии. Необходимо мобилизовать мнение пролетарской художественной общественности против контрабанды ревизионистских теориек, защищающих формализм против идейности методом эклектизма, идеализма и вульгарного механизма. Вопросы производственного искусства требуют серьезной постановки и серьезного, а не формалистического решения.

РАПХ должна этим заняться немедленно.

Художественное оформление знамен

В годы развернутого социалистического соревнования и ударничества знамена становятся символом чести, славы, доблести и геройства. Знамя—боевое отличие за лучшую работу коллектива, звена, цеха, предприятия, района, города и т. п.

Знамя должно быть призывом к борьбе и работе. Поэтому оформление знамен есть одна из задач, выдвинутая сегодняшним днем, за которую должны взяться художники-текстильщики. То, что мы имеем сейчас, ни в коем случае не может нас удовлетворить. Задача художественного оформления знамен близка к задачам плаката по своим изобразительным решениям. Но плакат рассчитывается на краткое время и по своей теме, и по своему назначению, и по своему материалу. Знамя рассчитывается на несколько лет, делается оно обычно из дорогого материала и своей яркостью должно соответствовать торжественности момента, вызывать подъем.

Выполнение знамен требует особых технических приемов. До сих пор изображения на знаменах обычно вышивались или нашивались. В силу такой кропотливости и дороговизны этот способ сильно ограничивал изобразительные возможности.

Аспирантки Московского текстильного института отделения художественного оформления ткани применили технически более совершенный способ выполнения знамен, наиболее дешевый, быстрый, простой и дающий неограниченные художественные возможности. Этот способ — аэрография, т. е. печатание по ткани распыленной краской (путем сжатого воздуха через особый аппарат — краситель разбрызгивается по поверхности ткани).

Последующая запарка и промывка сообщают прочность напечатанному изображению. Способ этот хорош также тем, что не утяжеляет ткань, дает ей возможность быть легкой и свободно развеваться по ветру, а не висеть мрачными, тяжелыми складками вниз, как висят бархатные, ушитые золотом, знамена.

Задача технического выполнения знамен еще не решена до конца, так как самый материал для знамени в силу срочност иработы взят случайно. Аспирантками намечена задача подбора самой ткани для знамени: легкой, упругой и блестящей. Бахрома со своим трафаретным наконечником тоже еще требует своего решения.

Аспирантки МТИ: М. Назаревская, Л. Райцер, Н. Полуэктова

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ПЕРЕДОВОМУ ПРЕДПРИЯТИЮ

ЗА ПЕРЕВЫПОЛНЕНИЕ ПРОМФИНПЛАНА

РАЙКОМ ВКП/б/ ВЛКСМ РАЙСОВЕТ РАЙПРОФСОВЕТ.

ОКТЯБРЬСКОГО РАЙОНА

Переходящее знамя ударных предприятий октябрьского райоча (обе стороны). Работа аспиранток МТИ М. Назаревской, Л. Райцер, Н. Полуэктовой.

СОЦСОРЕВНОВАНИЕ ПРЕВРАЩАЕТ ТРУД В ДЕЛО ЧЕСТИ СЛАВЫ ДОБЛЕСТИ ГЕРОИСТВА

/СТАЛИН/

П. НОВИЦКИЙ О СВОИХ ОШИБКАХ

Тов. Новицкий признает свои художественно-политические, меньшевистские, механистические ошибки.

Вместе с заявлением «Октября» это признание является наглядным свидетельством правильности политическо-художественной линии РАПХ.

Но т. Новицкий осознал не все свои ошибки. В вопросах спецификума искусства и отношения к станковой картине он тщетно пытается ценой логической непоследовательности снять с себя обвинение в неправильном понимании сущности искусства, в выхолащивании образа, вместе с ним идеологии, т. е. в отрицании самого искусства. В то же время формулировка его—«Искусство есть специфическая, в большинстве случаев (разбивка наша) образная форма выражения или изображения представлений, идей и эмоций»—говорит о том, что т. Новицкий и сейчас остается на ошибочных позициях в этом вопросе. Эту формулировку нельзя рассматривать иначе как лазейку для возвращения к некоторым неверным положениям.

Тов. Новицкий не вскрывает со всей глубиной социальной базы своих ошибок.

Несмотря на словесную шумиху, цитирование Свифта и даже Марка Аврелия, несмотря на патетические выпады против нечестных критиков, прикладничества и «приспособленцев старого АХРа», целый ряд мест в заявлении т. Новицкого и, в частности, провозглашение им правильными некоторых своих установок, ошибочных в своих исходных позициях, свидетельствуют о том, что т. Новицкий отказывается далеко не от всех своих ошибок.

Нужно помочь т. Новицкому в этом дальнейшей, более глубокой, жесткой, но товарищеской критикой.

П. Новицкий

Мои действительные и мнимые ошибки

Классовая борьба на теоретическом фронте принимает особенно сложные формы благодаря искусной мимикрии и беспринципному приспособленчеству, проявляемым врагами марксистско - ленинской методологии. Особенно трудна борьба на искусствоведческом фронте, издавна бывшем прибежищем и цитаделью самого махрового идеализма. Положение осложняется благодаря тому обстоятельству, что марксистская художественная критика и марксистская научная эстетика некритически исходили из искусствоведческой концепции Плеханова и догматически повторяли все его механистические и объективистские по существу меньшевистские, ошибки. Сейчас происходит генеральная марксистско-ленинская проверка плехановского наследства и искусствоведении и проработка искусствоведческих основ ленинизма.

В развитии марксистской искусствоведческой мысли и в творческой практике пролетарских художников постоянно встречаешься с грубейшими методологическими ошибками, объясняемыми не только поверхностным, неглубоким и неуклюжим усвоением метода диалектического материализма и недооценкой теоретической работы Ленина для развития искусствоведения, но главным образом идеологическим влиянием буржуазной и мелкобуржуазной методологии в теории искусства.

Поэтому ответственность каждого партийца, поставленного партией и рабочим классом для борьбы и работы на этом фронте, исключительно велика. Всякая неправильная и неточная формулировка, методологическая неряшливость и неясность, теоретическая путаница и ошибка перерастают в политические ошибки, становятся орудием борьбы с марксистско-ленинской теорией. Обязанность каждого партийца и работника пролетарского фронта проверить всю свою работу под этим углом зрения, пересмотреть свои позиции, осознать все свои ошибки, решительно их осудить и исправить на деле. Каковы бы ни были место и роль такого работника, он обязан отмежеваться и освободиться от малейших следов враждебного идеологического влияния. В своей педагогической, литературной и практической работе я также допустил ряд ошибок, которые должны быть решительно выправлены. Признание в своих ошибках—отнюдь не личное дело. Отказываться от своих ошибок надо честно, т. е. глубоко их осознавши, понявши их общественные корни и истоки, умея их классово оценить и революционно преодолеть. Лиризм самопокаяния и самобичевания, отказ от всей своей работы и от своей личности автору этих строк совершенно чужды.

Самой крупной своей теоретической ошибкой считаю недооценку искусства как специфической формы классовой идеологии. Прямого принципиального отрицания идеологических функций искусства у меня никогда не было. Наоборот, во всех своих выступлениях я особенно подчеркивал политическую роль искусства, а в области пространственных искусств на первое место выдвигал массовые публицистические виды и формы этих искусств (плакат, массовую картину, газетный и журнальный рисунок, карикатуру, массовую художественную книгу).

Никогда я не отрицал идеологического значения станкового искусства, в частности станковой картины. Я всегда возражал только против самодовлеющего станковизма, против утверждения о ведущей роли станковой живописи в эпоху пролетарской революции, против мещанской ограниченности, подходящей ко всем явлениям пространственного искусства с точки зрения задач станковой живописи. Моя ошибка состояла не в отрицании искусства как идеологии, а в таких формулировках и определениях спецификума искусства, в которых на первый план выдвигались фунции социально-бытового организаторского порядка, а функции идеологического выражения и воздействия отодвигались на второй план или считались сами собой подразумевающимися. Так, в своих курсах по методологии искусства, которые я читал в ряде вузов, я давал следующее ошибочное определение: «Искусство есть социально и технически целесообразная продуктивная деятельность, материально оформляющая современную социальную жизнь и организующая сознание и эмоционально волевую сферу воспринимающей среды». В этой формуле свойствами искусства объявлялись: технологическая целесообразность, высокое формальное качество и на третьем месте идеологическое и эмоциональное воздействие. Критерием художественности объявлялась «наиболее целесообразная, наиболее организующая и максимально отвечающая своему назначению форма».

Я отдаю себе ясный отчет в том, откуда появились такие формулировки. Во-первых, мне необходимо было плехановской недооценке активной роли искусства как метода познания и изменения действительности противопоставить тезис об активной, действенной роли искусства. «Искусство есть истина в непосредственном созерцании»,—говорил Гегель. «Искусство есть непосредственное созерцание истины», — повторял за Гегелем Белинский. «Красота (сущность искусства) есть целесообразность без цели»,—учил Кант. «Красота познается созерцательной способностью»—утверждал Плеханов («Французская классическая драма и французская живопись XVIII века»).

Я отчетливо сознавал меньшевистски кантианский уклон искусствоведческой концепции Плеханова. Пассивную созерцательность, самодовлеющее познание необходимо было преодолеть.

Познание—не цель, а средство. Познавать,—чтобы строить и изменять. Искусство—орудие не только понимания, но и изменения действительности. Отсюда—заострение формулировок об искусстве как процессе («работе»), как средстве воздействия, как орудии реконструкции быта. Но в критике плехановских установок я исходил не из четких позиций марксистско-ленинской методологии, а из механистических позиций. Вместо раскрытия недиалектической механистической природы плехановского противопоставления образного выражения идеи отвлеченному выражению (логического мышления образному), вместо указания на неумение Плеханова установить диалектическое соотношение между игрой и трудом, познанием и воздействием, бесполезным и целесообразным, эстетическим и утилитарным я сам впал в противоположную механистическую ошибку, выдвигая момент воздействия в противоположность моменту познавательному.

Во-вторых, источником моей ошибки является идеологическое влияние мелкобуржуазной искусствоведческой установки советского конструктивизма или Лефа. Основой этой установки является вульгарно механистическое противопоставление быта мировоззрению, вещи идее, представление об искусстве как о средстве непосредственного изменения действительности путем создания утилитарных вещей, максимально целесообразных по своему техническому качеству и своей бытовой пригодности. Эта теория пользовалась большим успехом среди тех художников-практиков, которые работали в порядке специализации над задачами художественного оформления быта. Проблема художественной бытовой вещи являлась для них центральной. Эта проблема совершенно снималась теоретиками, которые исходили исключительно из живописной практики и которые за душой ничего не имели, кроме догматического повторения формулы: «Искусство есть мышление в образах». И эта проблема, хотя и неправильно, но ставилась и разрешалась теоретиками Лефа.

Под влиянием лефовской теории я давал нечеткие и неправильные определения художественности бытовой вещи, которые по существу смазывали разницу между художественной и нехудожественной вещью. На самом деле, признак максимального соответствия своему назначению и максимальной целесообразности заставлял признать произведением искусства каждую машину, каждый самолет, каждый автомобиль, каждый хорошо сделанный чемодан, каждую комфортабельную вещь, новую по форме и совершенную по высокой технической обработке материала. С этой точки зрения терялась всякая разница между искусством и не-искусством, а, главное, пропадала желанная мною идеологическая действенность искусства: искусство переставало быть орудием политической борьбы и политического воздействия, переставало быть активным фактором классовой борьбы.

Ошибочность и вредность подобной установки были мною ясно осознаны еще весною 1930 г. после трагического опыта германского Баухауза. Пока радикальные профессора этого новаторского художественного вуза обучали студентов конструировать идеальные в техническом и утилитарном смысле бытовые вещи, вся капиталистическая и социал-демократическая Германия приветствовала Баухауз и хвасталась им перед иностранными туристами как самой «левой» и «революционной» школой. Эксперименты Вальтера Гроппиуса, Кандинского, Моголи-Наги, Пауля Клее и других не только не колебали капиталистического строя, но всячески его укрепляли, культивируя рациональный комфорт, способствуя процессу капиталистической стабилизации и вытравляя из искусства идейную направленность. Геометрический лаконизм вполне соответствовал культурной пресыщенности дегенеративной буржуазии, жаждавшей простоты, изящной примитивности и удобства бессодержательной и бездумной жизни.

Культ вещи спасал от мысли о завтрашнем дне, т. е. о гибели. Рациональная вещь утешала и давала иллюзию благополучия и прогресса. Но вещь, несущая революционную мысль, вещь идея, вещь-орудие идеологической борьбы, такая вещь была нетерпима. Поэтому как только на учебную жизнь Баухауза стала влиять коммунистическая ячейка, потребовавшая революционного содержательного искусства, взрывающего старую классовую идеологию, служащего идеям пролетарской революции, тотчас школа была разгромлена, и были реставрированы прежние позиции утилитарного техницизма и индустриального эстетизма. С ранней осени 1930 г. в ряде выступлений и докладов я отчетливо сформулировал эту основную свою методологическую ошибку и решительно ее осудил.

Определение предмета и спецификума искусства не является вечной, абсолютной, раз навсегда данной логической категорией, как думают некоторые упрощенные литераторы, клянущиеся диалектико-материалистическим методом, но не умеющие диалектически мыслить. Определение искусства меняется и углубляется в зависимости от истории развития художественной практики, в зависимости от развития видов искусства. Поэтому догматическое усвоение гегелевской формулы отнюдь недостаточно. Но всякие установки, хотя бы в маленькой мере ограничивающие или устраняющие идеологические функции искусства, являются антимарксистскими и антипролетарскими. Это несомненно. Искусство есть специфическая, в большинстве случаев образная форма выражения или изображения представлений, идей и эмоций. Искусство—самое могущественное средство идеологического выражения и воздействия. Где нет идеи, там нет искусства. Художественное качество не есть только формально-техническое качество. Это прежде всего качество идеологическое, идейно политическое. Поэтому признаками художественности бытовой вещи являются ее идеологическая выразительность, образная форма выраженной в ней идеи, способность организовать чувства и мысли в определенном идеологическом направлении.

Отсутствие этих признаков свидетельствует о том, что мы имеем дело просто с предметом быта, не имеющим художественного качества. Великолепно сделанная в техническом отношении рациональная вещь не имеет никакого отношения к искусству, если не обладает идеологической выразительностью.

Моя методологическая ошибка в вопросе о природе и спецификуме искусства в известной мере отразилась на теоретических высказываниях и творческой практике объединения «Октябрь». Последнее в целом осознало свои действительные методологические ошибки и сформулировало их в ряде документов.

Считая и себя полностью ответственным за эти ошибки, я должен все же заявить, что дело не может быть исчерпано разоблачениями и самопризнаниями. Вопрос сложнее. Уклонисты от марксистско-ленинской методологии в вопросах искусства должны быть разоблачены и квалифицированы. Но это не устраняет, а обостряет и делает более актуальной проблему художественной социалистической реконструкции быта, проблему «бытового искусства». Не каждая рациональная вещь художественна. Но мебель, посуда, костюм, книга, марка могут быть произведениями искусства. Идеологическое воздействие этих произведений искусства может быть громадным. Должны ли художники в эпоху пролетарской революции в этих областях искусства ограничиваться жалким буржуазным прикладничеством? А они этим именно занимаются. Должно ли марксистское искусство-

знание и пролетарское художественное движение относиться с барским пренебрежением и чванливым презрением к этой проблеме, к вопросам производственного искусства. Но наличность такого отвратительного эстетического барства не может быть отрицаема.

Костюм должен удовлетворять требованиям не только гигиеническим и утилитарно-бытовым, но и эстетическим. В конкретных исторических своих проявлениях костюм был искусством, одной из форм классовой идеологии, так же как и посуда и другие предметы быта. Но кого интересовала проблема костюма как искусства? Много ли искусствоведов-марксистов уделяют этой проблеме в настоящее время внимание. Почему монополия в разрешении этого вопроса отдается механистам и формалистам-эстетам? А разве правильное марксистское разрешение проблемы бытового искусства не способствовало бы социалистической реконструкции быта? Разве правильное научное планирование искусства возможно при исторически и методологически ограниченном понимании искусства, исключающем из него громадную область «производственного», «бытового» искусства?

Разве гигантское развертывание социалистического строительства не ставит перед пространственными искусствами новых грандиозных задач, в том числе перестройки их видов и форм, правильного разрешения вопросов о взаимоотношении утилитарно-бытовых и образно-идеологических функций бытового искусства, о взаимоотношении массовых и станковых форм искусства? И разве пренебрежительное отношение ко всем этим проблемам и разнузданная пошлость в практике бытового искусства не объясняются в свою очередь злостными буржуазными и мелкобуржуазными идеологическими влияниями (прикладничеством, эстетическим чванством живописцев, эпигонством и т. д.).

Методологические ошибки «Октября» и отдельных работников, борющихся на фронте пространственных искусств, отнюдь не снимают всех этих теоретических проблем и конкретных вопросов практики пространственных искусств. А это—самое главное.

Второй своей ошибкой, связанной с первой, считаю переоценку роли художественной технической интеллигенции в эпоху пролетарской революции. Правда, в моих выступлениях речь всегда шла о той части художественной технической интеллигенции, которая со времен империалистической войны занимала в вопросах политики и культуры наиболее близкие к революционному пролетариату позиции, которая идеологически легче других групп художественной интеллигенции смогла перейти на союзнические позиции. Эта часть художественной интеллигенции целиком отстаивала политические позиции пролетарского искусства. Эта группа примерно представлена Маяковским, Асеевым, Третьяковым, Айзенштейном, Луговским, Родченко, Мейерхольдом. Утверждал и утверждаю, что эта союзническая часть интеллигенции, связавшая свою судьбу с пролетарской революцией с первых ее дней, ближе и полезнее для пролетарской художественной культуры, чем масса эпигонов и приспособленцев, «приявших» пролетарскую революцию лишь с 1922 г. Ошибка моя состояла в том, что я недооценивал буржуазного идеологического влияния на эту часть мелкобуржуазной советской интеллигенции. Близость и полезность этой группы для пролетариата находится в тесной зависимости от беспощадной большевистской товарищеской критики ее ошибок, от степени ее идейного перевооружения и усвоения ею метода диалектического материализма. Услуга, которую можно оказать этой части интеллигенции, заключается в правильной оценке ее роли в настоящих идеологических боях. Философские мировоззренческие установки этой группы (механистический вульгарный материализм, уклон к самодовлеющему техницизму) должны быть вскрыты со всей возможной ясностью.

Третьей своей ошибкой, вытекающей из предыдущей, считаю свое продолжительное пребывание в составе редакционной коллегии журнала «Современная архитектура». Хотя фактически я никакого участия в работе редколлегии этого журнала не принимал, тем не менее я был обязан снять свою фамилию из списка редколлегии и сделать соответствующее заявление в особенности в тот момент, когда редакция заняла явно ошибочные и враждебные развитию пролетарской архитектуры методологические позиции. Я этого своевременно не сделал. Это—моя оплошность, которая объективно является серьезной ошибкой.

И, наконец, четвертой своей ошибкой считаю недооценку процесса классового идеологического расслоения в АХР.

Правильно борясь с пассивным мещанским отображательством, ползучим эмпиризмом, красной халтуры и механическим приспособленчеством прежнего АХРа, я проглядел большую положительную политическую работу, которую проделала за последние годы внутри Ассоциации ее пролетарская часть. Это не только ослепление, это—недопустимая ошибка. Пролетарская часть АХР и Ассоциация в целом сыграли крупнейшую роль в развитии пространственных искусств в стране Советов и в развитии пролетарского художественного движения. Установка на связь профессионального искусства с рабочими массами, политическая воспитательная работа среди попутчиков, борьба с аполитизмом, нейтральностью и формализмом, активная роль в усилении процесса идеологического самоопределения массы художников—таковы несомненные заслуги Ассоциации. Несмотря на то, что ряды АХР заполняли типичные приспособленцы и эпигонствующие обыватели, несмотря на целый ряд грубейших ошибок, руководство Ассоциации за последние два года в общем вело правильную художественно-политическую линию.

Я перечислил основные свои ошибочные методологические установки. Все они одного и того же лефовского механистического происхождения. Конечно, если бы произвести подробный просмотр и анализ всех моих высказываний на темы пространственных искусств, в них можно было бы найти ряд неправильных и неточных формулировок производного характера. Но мы говорим об основном. Отказываться от своих ошибок, раскрывать их корни, квалифицировать их, активно их преодолевать—обязанность каждого работника, сознающего свою связь с делом рабочего класса. Классовая борьба в высших областях идеологии есть борьба за метод, за мировоззрение, за направление. Никаких умолчаний, неясностей, колебаний здесь быть не должно. Я с охотой повторил бы старые слова Марка Аврелия: «Если кто-нибудь сможет с очевидностью доказать мне, что я неправильно сужу или действую, то я с радостью изменюсь. Ибо я ищу истину, от которой еще никто никогда не потерпел вреда. Терпит же вред тот, кто упорствует в своем заблуждении и невежестве». («Наедине с собой» М. 1914, стр. 78). Но я не могу сказать, что признаю ошибочной всю свою литературную и общественно-организационную работу.

Я считаю, что мои установки были правильны в целом ряде кардинальных вопросов. В вопросе о культурном наследстве я давал правильные формулировки, выдвигая принцип критического отбора и творческой переработки отдельных элементов старого искусства, его использования в идеологических интересах пролетарской революции. Считаю правильным выдвижение и постановку проблемы производственного искусства, вопроса о взаимоотношении профессионального и самодеятельного искусства. Считаю правильной свою борьбу за политическую классовую направленность всякого произведения современного искусства. Считаю правильной свою борьбу

против индивидуалистического психологизма и вульгарного натуралистического эмпиризма, против пассивного отображательства, механистической идеологии, спекуляции на революционной тематике, беспринципного приспособленчества, принципиального эпигонства, красной халтуры и деляческого подхалимства. Считаю правильным свое убеждение, что идейные руководители старого АХРа не сознали всех этих недостатков, не вели и не ведут развернутой критики своих ошибок, до сих пор не понимают их буржуазной и мелкобуржуазной природы, ограничиваясь одними общими фразами. Критика не может быть узко цеховой и групповой, критика должна быть партийной, критика предполагает глубокую развернутую самокритику.

Считаю в основном правильными свои позиции в вопросе о высшем художественном образовании. Я всегда отстаивал принцип, являющийся завоеванием пролетарской революции в области высшего художественного образования, принцип соединения художественного и технологического образования. Это не означает отстаивания многофакультетного художественного втуза, обслуживающего целый ряд отраслей промышленности и социалистического строительства. Отраслевый принцип остается единственно правильным организационным принципом. Но это означает недопустимость ликвидации художественных циклов в художественно-технических вузах, их превращения в чисто технологические вузы, недопустимость для специалиста-живописца и скульптора не иметь архитектурного образования, а для архитектора не иметь живописного образования. То, что происходит в настоящее время в области высшего художественного образования, является полным забвением интересов и задач социалистического строительства. Вопросы качества промышленной продукции во многих отраслях индустрии не могут быть разрешены без наличия достаточных кадров художников-технологов. Культурный рост миллионных трудящихся масс требует небывалого расцвета тех отраслей промышленности, которые изготовляют не только рациональные бытовые вещи, но также художественные бытовые вещи. Грандиозный размах строительства социалистических городов и процесс социалистической реконструкции быта требуют колоссальных кадров художников различных узких специальностей, умеющих художественно оформлять сложные потребности нового человека. Тот тип художника-специалиста, который установлен в декрете об организации Вхутемаса в Москве, подписанном в 1920 г. Лениным, в настоящее время не только не устарел, не только не изжит, но нужен, как никогда. Декрет говорил о необходимости «специального высшего технически промышленного учебного заведения, имеющего целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности». Этим типом специалиста высшее художественное образование в СССР ограничиться не может, так как задачи политической и мировоззренческой пропаганды средствами искусства требует и других типов высшей художественной школы.

Но рядом должна существовать целая сеть отраслевых художественных втузов, подготовляющих «художников-мастеров высшей квалификации для промышленности». Кто этого не понимает, тот не видит размаха социалистического строительства, не понимает мощи социалистического искусства, потребностей нового человека.

Методологические ошибки каждого работника на фронте искусства вытекают из активного напора буржуазной методологии искусствознания. Искусствоведческие основы ленинизма только намечены. Предстоит громадная работа критической проверки с точки зрения марксистско-ленинской методолгии плехановского искусствоведческого наследства, концепции Фриче и других больших и малых представителей марксистской художественной критики и эстетики. А, главное, предстоит построение и разработка эстетической системы ленинизма. В процессе этой работы придется определить пригодность и пролетарскую идеологическую качественность каждого работника. При этом следует иметь в виду сущность самой проблематики и уметь отличать действительные ошибки от мнимых. Тут придется отличать беспощадность и принципиальность пролетарской критики от «нелепых придирок злобных, завистливых и лишенных вкуса глупцов», замазывающих свои собственные грубейшие ошибки приспособленческим усердием и декоративной ортодоксией. Автор настоящих строк желает нести ответственность в полной мере за допущенные им ошибки. «Однако он желает нести ответственность лишь в меру своей вины и возражает против того, чтобы его ошибки умножались невежественным, чрезмерным и недоброжелательны мусердием людей, лишенных беспристрастия, чтобы допустить добрые мнения и чутья,—чтобы распознать мнения правильные». (Д. Свифт «Сказка «бочки». Раздел третий. «Отступление касательно критиков». «Академия». 1931, стр. 24).



Оформление октябрьских празднеств в Москве. Установка на М. Дмитровке бригады Моора



Оформление октябрьских празднеств в Москве. Установка на М. Дмитровке бригады Моора

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ оформление Октябрьских празднеств

(Из доклада т. Toота в Комакадемии 19/IX 1932 г.)



Оформление октябрьских празднеств в Москве

Деталь оформления. Завод Шарикоподшипник

Художественное оформление 14-й годовщины Октября должно было итти по линии показа изобразительными средствами успехов и достижений социалистического строительства.

Теперь следует подвести некоторые итоги тому, как выполнено это ответственное задание на одном из важнейших участков изофронта.

Как должен был осуществляться показ соцстроительства?

Рабочие Электрозавода требовали, чтобы оформление было «красивым» и «торжественным», чтобы была показана грандиозность и мощь социалистической стройки.

— Покажите завод как крепость! — говорили рабочие.

Оформление должно было охватить широкий фронт строительства, чтобы посредством художественного образа все достижения и задачи социалистической стройки дошли до зрителя и активизировали его.

Как подошли полит- и изоработники к этой задаче?

Несомненно, что оформление 14-й годовщины Октября явилось шагом вперед по сравнению с той работой, какая имела место в предыдущие годы и даже в мае этого года.

Образ стал более острым политически и более высоким в отношении художественного качества. Мы сделали меньше политических ошибок, мы в меньшей мере поддавались идеологически чуждым влияниям. Ярче выявлено лицо отдельных предприятий. Острее дан показ выполнения промфинплана по заводам и фабрикам. Более планово проводилась разбивка города по тематике. Выдержана, до известной степени, специализация оформления по отдельным участкам и районам города.

Эти успехи в значительной мере связаны с тем, что изооформление празднества привлекло широкое внимание партийных, общественных и профессиональных организаций. Впервые над изооформлением наряду с художником работал и политредактор. В тех случаях, когда политическая редакция была четкой и ясной, художник находил и более четкий художественный образ (например, оформление Охотного ряда). При недостаточно четком политическом руководстве художественный образ получался неясный и расплывчатый.

Отдельные моменты оформления Москвы показывают, что мы имеем ряд достижений на этом участке изофронта. О несомненных успехах говорит, например, первая попытка группы молодых художников дать зрителю своего рода «наглядное пособие»: на Пушкинской (Страстной) площади установлена своеобразная карта, которая показывает охват газетой «Правда» гигантских строек и районов СССР. Опыт удался и привлек сотни тысяч зрителей. Однако наряду с этим на Пушкинской пл. поставили аэроплан устарелой конструкции, что портило впечатление, так как искажало представление об успехах нашей техники.

В 14-ю годовщину впервые был проведен принцип разбивки оформления по производственным признакам того или иного района. Так, например, на площади Ногина, где помещается штаб нашей промышленности — ВСНХ СССР,—была устроена выставка советских машин, показаны достижения советской техники. Эта выставка, привлекшая множество зрителей, имела тот существенный недостаток, что она не сочеталась с изобрачительными моментами. Художественный образ отсутствовал, и поэтому лицо нашего строительства не было отражено. Машины подчеркивали лишь наши технические достижения. Та же ошибка повторяется и на Арбатской площади, где была организована выставка Автодора.

Очень интересным новым моментом оформления является «Аллея карикатур» бригады худ. Моора, давшей четкие, политически острые карикатуры в форме объемных фигур. Значительные достижения имеют место и по линии оформления витрин. В 14-ю годовщину были оформлены почти все витрины. Правда, в виду краткости срока для оформления витрин был использован главным образом фотоматериал.

Несмотря на то, что изооформление стало более острым политически и более высоким в смысле художественного качества, все же работа по оформлению октябрьских празднеств страдает еще рядом недочетов. Все еще преобладает конструктивизм, формализм, беспредметность.

В некоторых случаях, наоборот, оформление страдает перегруженностью образами.

На некоторых площадях наблюдался разрыв между декоративным оформлением, монументальной живописью, скульптурой и т. п. Это нарушает единство оформления. Так, например, на Красной площади скульптурная деревянная группа на лобном месте не находится в связи с оформлением всей площади.

В дальнейшем для того, чтобы избежать разрыва между отдельными видами изоискусства, при оформлении данного участка или площади необходима коллективная проработка плана оформления политредактором, художником-станковистом, декоратором, скульптором, архитектором и т. д.

При оформлении 14-й годовщины Октября в некоторых случаях наблюдался своего рода «рационалистический» подход к оформлению. Оформители как будто избегали того, чтобы празднество было «торжественным» и «красивым». Они увешивали здания диаграммами со множеством цифр, избегая плаката, монументального панно и проч. Так, например, Дворец труда был весь увешан диаграммами о работе профсоюзов, причем цифры были даны в таком боль-

ном количестве, что содержание диаграмм до зрителя не доходило.

В 14-ю годовщину Октября изоискусство, как и раньше, не нашло путей оформления участников демонстраций. Оформлением одежды демонстрантов мы еще не подчеркиваем праздничного и торжественного характера момента.

Все еще мы не умеем хорошо оформить трамвай, автомобиль, автобус. Новых материалов мы все еще избегаем. Так, например, электрические лампочки были использованы лишь для иллюминации, для гирлянд и т. п. И хотя в Октябре мы зажгли 120 тысяч электроламп вместо 12 тыс. в мае, все же электричесво не было использовано для создания изобретательных образов, одинаково видимых днем и ночью.

При оформлении октябрьских праздднеств выявились успехи, которые сделаны советским фото. Но, с другой стороны, наши изоработники чрезмерно увлекались фотоматериалами, пытаясь в ряде случаев подменить ими плакат, станковую картину и т. п.

Колонны демонстрантов были оформлены недостаточно полно. Конструкции в некоторых случаях оставались неиспользованными главным образом из-за своей тяжести, так как рабочие отказывались их нести.

Самодеятельное изоискусство и через его посредство широкие рабочие массы все еще не были привлечены как активная творческая сила к изооформлению праздника, а профессиональные художники не смогли охватить всех сторон оформления.

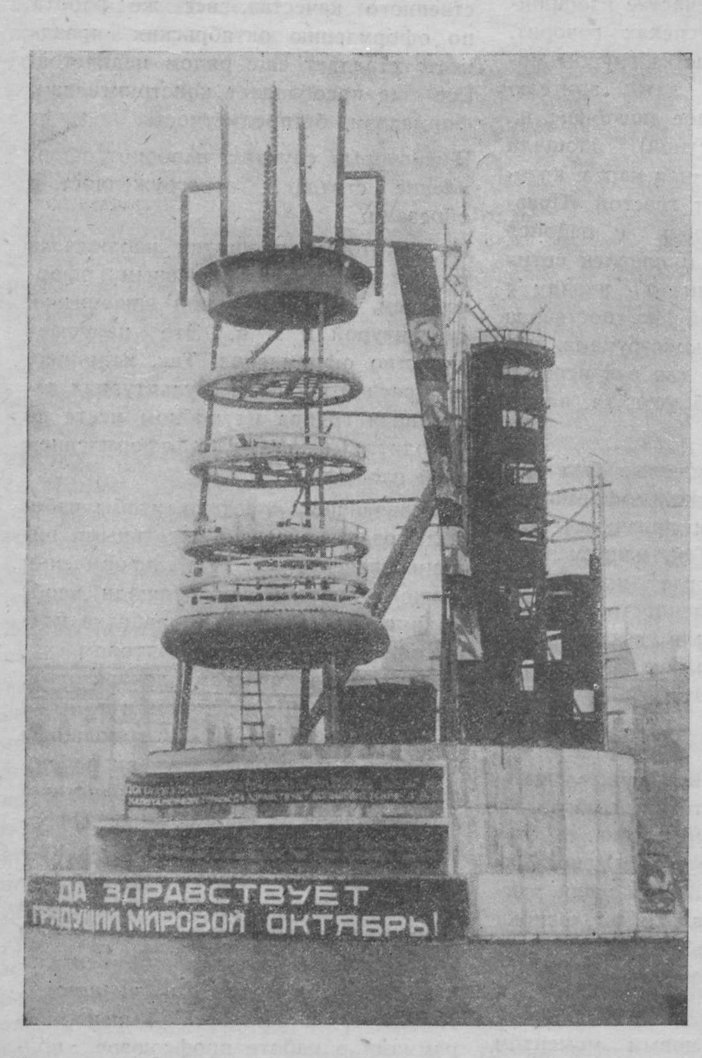
Мобилизованы были все профессиональные силы. Работа по оформлению Москвы выявила художественный актив и еще больше углубила диференциацию художников. Пролетарские художники и их союзники работали ударными темпами днями и ночами, не отказываясь и от организационных и от административных функций.

Но другая группа художников (среди которых имеются большие «имена») работала вяло, всячески уклоняясь от работы.

Работа по оформлению октябрьских празднеств показала, что мы еще недостаточно знаем свои художественные кадры. В этом наша беда, так как отсутствие учета художественных сил не дает нам возможности вести плановую подготовительную работу. Изооформление праздников все еще рассматривается как «сезонная» работа. Подготовка к кампании не ведется, и это является серьезным недостатком оформления.

Подготовительная работа должна явиться базой для развертывания оформления.

Значительным препятствием в работе является бюрократизм хозяйственного аппарата. Снабженческие, строительные и транспортные организации нередко тормозили снабжение материалами и транспортными средствами. Под практическую работу по оформлению должна быть подведена теоретическая база. Это поможет нам установить те творческие пути, по которым должно в дальнейшем пойти не только оформление массовых празднеств, но и работа по социалистической реконструкции городов.





Оформление октябрьских празднеств в Москве

Декоративное сооружение на пл. Свердлова

Оформление октябрьских празднеств в Москве

Декоративное сооружение на пл. Свердлова







Оформление октябрьских торжеств в Москве (щиты-панно на зав. Шарикоподшипник)

Бригада РАПХ на Шарикоподшипнике

В своей работе на Шарикоподшипнике бригада РАПХ сделала упор на оформление дороги, ведущей к Шарикоподшипнику. Бригада исходила из того, что по этой дороге проходит ежедневно 14 тысяч строителей и металлистов и что по ней же должна пройти с площади «Смычка» на магистраль колонна демонстрантов. Это место мы считали наиболее важным и наиболее ответственным.

Темой для оформления дороги бригада взяла шесть условий т. Сталина и решила ее в форме 7 щитов-панно, поставленных под определенным углом зрения вдоль дороги и поданных как неразрывное целое.

Работали над дорогой 4 плакатиста 1-й мастерской полиграфформ — Громницкий, Боровская, Ворон и Елисеевнин. На расстоянии 400 метров с трамвайной линии виден плакат-портрет т. Сталина работы художника Громницкого. Художник-монументалист Марков сделал панно-ударники. Целый ряд очень интересных решений политических тем удался карикатуристу Каневскому. Сделать легкую, удобную для носки, в пределах фанерной плоскости, карикатуру — довольно сложная задача. Большую по размерам карикатуру сделать нельзя в виду ее громоздкости. Масса различных пятен, движущихся вниз, вверх и в сторону, ставит перед художником задачу — дать контурам фанерной плоскости наибольшую выразительность и простоту. Часто бывает так, что эта выразительность контура играет большую роль в восприятии зрителем фанерной карикатуры, чем цветовая окраска и шрифтовое сопровождение. Наиболее удачно решена эта задача в карикатуре «Кризис капитализма». Карикатура имеет двухстороннюю видимость, что удваивает ее воздействие. Удачно также решена конструкция «Советский подшипник победит». В этом решении несущий конструкцию является как бы частью общей композиции.

Хорошо сделаны карикатуры «Лига наций» и «Японо-китайский конфликт». Неплохо показаны пьяницы, рвачи и прогульщики и прочие отрицательные персонажи производства. Художники, работавшие над оформлением, нашли очень много ценных в художественном отношении, убедительных деталей и характеристик отрицательных типов на производстве.

Хуже обстоит дело с нахождением новых художественно-полноценных форм показа наших достижений, роста и побед социалистического строительства. Этим грешит и бригада, оформлявшая демонстрацию «Шарикоподшипника». Было сделано много фанерных кругов, изображающих шарикоподшипники, но в данном случае художники не смогли преодолеть довлеющего над ними штампа. Лучше цифр на фанерах и надписей на кумаче ничего не придумали. Этот досадный пробел явился результатом слабого руководства массой профессиональных художников и самодеятельного искусства, мобилизовавшихся для оформления. Отсутствие критики в печати и возможности изучить прошлый опыт толкают товарищей на путь наименьшего сопротивления — использования уже найденных и устаревших деталей и характеристик.

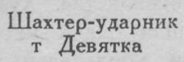
Необходимо поставить основной задачей художников в дальнейшей их работе по оформлению показ на демонстрациях наших достижений. Рапховцы совместно со всеми художниками и рабочими изокружками должны найти в оформлении многотысячных рабочих демонстраций яркие художественно-выразительные формы показа.

Оформление демонстраций городов, заводов, селений, колхозов, зданий в период массовых революционных праздников и событий — неотъемлемая и довольно большая часть искусства пролетариата.

За нее нужно как следует взяться.



В. Хвостенко



Шахтер-ударник т Девятка



Ф Модаров — Ударник-шахтер (Челябкопи)



Е. Львов — Смена

Е. Львов

БРИГАДА АХР на Урале

Выездная бригада АХР, в составе пяти художников (шестой примкнул к бригаде уже на месте) — Модорова, Хвостенко, Топоркова, Желоховцева, Львова и Титова — была организована агитмассовым отделом Уралобкома ВКП(б) совместно с УралОГИЗом со специальным заданием показать в произведениях искусства социалистическое строительство Урала и художественно оформить кампании по усвоению новой техники.

Кизел, Нижний Тагил, Свердловск (заводы ВИЗ и Уралмашстрой), Челябкопи, Челябтракторострой (ЧТС), Челябгрэс, завод ферросплавов и Магнитогорск — вот маршрут бригады. 1½ месяца в Свердловске с выездами на места для изучения вопросов техники, по углю и железной руде. За эти полтора месяца сделано и сдано в производство 15 плакатов: «Метод Карташова» (непрерывный поток в добыче угля), врубовая машина, отбойный молоток, механическая и ручная добыча угля, глубокое бурение, правильное использование экскаватора, зимние работы экскаваторов на рудниках, бурильный молоток, заправочный станок для буров и т. д.

Техническая консультация в трестах по новым для художников вопросам, предварительное ознакомление с организацией работ, с техникой производства и объектами, над которыми нужно работать и мимо каких нужно проходить, дали возможность немедленно по приезде на место приступить к работам а заранее намеченных объектах с помощью местных инженерно-технических сил.

Без такой «двойной» консультации художник может быть увлечен моментами чисто случайного порядка, может остановиться на объектах, не имеющих в настоящий момент решающего значения, и часто работает просто впустую, отражая по неведению своему старые допотопные дедовские способы производства.

Нижний Тагил — Высокогорный рудник.

На лошадях в каких-то античных двухколесных таратайках скачут вереницей бабки, как будто сорвались они с фронтона греческого храма, масса движения в фигурах, бодрости в лицах, яркости в красках, но ведь это — отмирающий вид производства, требующий большого количества людей и дающий мало производственного эффекта, а потому мимо, мимо. Экскаватор на вскрышных работах, этакий железный слон вскидывает хоботом 1½ тонны земли, но ведь нам говорили: только не глядите на подъездные пути, они тоже бездарно организованы, они должны быть в ближайшие месяцы переделаны так, чтобы экскаватор мог работать хотя бы 80—90 проц. рабочего времени, а то сейчас он работает... (проверяем с часами в руках) только 25—30 проц. рабочего времени, остальное стоит, дожидается, пока паровозик отвезет загруженные вагонетки, опорожнит их и привезет обратно.

Бурильщики бьют стальными бурами пневматических молотков руду. Вот бурильщик работает правильно, — бур идет вертикально — нужно рисовать, а заодно нарисуем и другого, который тычет буром вкось (под углом, этак градусов 45). Это образец того, как не надо работать.

Кизел. Бурый уголь. Шахты Володарка и Ленинка.

Несколько километров под землей в горе. Электрическое освещение, электровозы, врубовые машины, конвейеры, работа непрерывным потоком. Здесь есть над чем поработать. Надо вместе с инженером дать полную и правильную картину работы по методу Карташова, картину правильной расстановки сил и механизмов. Здесь нужна абсолютная точность, иначе вместо пропаганды новой техники получится картина, могущая принести вред, картина, проповедующая неправильные методы работы.

С Кизела бригада везет галлерею ударников — бойцов за большевистские темпы.

Челябкопи, разрез № 2 — арочная разработка — опрокинуты все старые представления о шахтах. Забой — кровля на высоте 18 метров. Арка, вернее свод, вырублен в пласте угля — ни одного бревна крепов. Стены, потолок — все из мерцающего серебряными блестками угля. Вверху электрическая лампа, и желтыми, ненужными светлячками кажутся рудничные лампы, висящие на стенах. Над арочной системой нужно художникам поработать, этот интересный опыт может быть показан в картинах и использован, например, в Кузнецком бассейне, где есть мощные пласты угля, и, значит, можно применять и арочную разработку тов. Краковского.

Челябгрэс — кочегарка — работает на челябинских бурых углях. Администрация Челябгрэса хочет одеть кочегаров в белые докторские халаты — в кочегарке чище, чем в мастерской художника. Это — новая техника, это — новые условия труда, созданные советской властью, об этом должны знать все трудящиеся Советского Союза.

Магнитогорск — крупнейший гигант социалистической промышленности. За полтора года вырос завод-город с населением в 160 тыс. человек. Основные объекты: металлозавод, плотина, рудник, коксохимкомбинат.

Новое строительство.
Новые люди.
Новая техника.
Новые темпы.
Все подчинено вопросам производства.
Вся партработа сосредоточена на вопросах производства.

Оппортунистов, нытиков, маловеров — вон со строительства.
Никаких объективных причин.

Каждая объективная причина имеет свое имя и фамилию.

Коммунист должен быть ударником и передовым ударником. Если коммунист работает хуже беспартийных рабочих, если он не может быть для них примером, ему указывают на то, что он дискредитирует своей работой партию. Лучшие ударники строительства, члены ВКП(б), с честью несут заслуженное звание передовых бойцов социалистической стройки.

Достигаются мировые рекорды, которым иностранные спецы сначала не верили, а потом удивлялись и не понимали, как их можно достичь.

Бригадир Голицлин — 1196 замесов бетона в 8 часов.

Бригадир Ульфский — 2½ тонны железной арматуры на человека в смену. Бригадир Зуев и Мазетов, плотники, герои плотины и коксохимкомбината. Бригадир Сагадеев, бригадир Шайхутдинов, бригадир Богатырев и т. д. и т. д. — этих героев должна знать вся страна.

Первый творческий коллектив АХРа: бригада Модорова, Львова, бригада Комарова — Днепрострой, бригада Радимова — Коломна не на словах, а на деле показывают образцы большевистских темпов.

Здесь нельзя не остановиться на недобросовестной критике со страниц журнала «За пролетарское искусство», в статье Л. Рябинина «Художники возвращаются из командировок». Говоря о необходимости «развернуть широкую, конкретную, в полном смысле этого слова критику, **высокопринципиальную, товарищескую, без сглаживания углов, но и без заезжательского рвения** (подчеркнуто мною. Е. Л.), Л. Рябинин несколькими строками выше, как бы приводя чужой отзыв (подсказанный ему групповой заезжательской критикой), пишет: «А были вы на выставке «Большой Урал»? Видели, как угроблены ударники методом пассивного натурализма? Разве старый АХР не жив в работах Модорова?».

Гораздо честнее было бы показать эти пассивно-натуралистические портреты рядом с «активными» работами Георгиевой, Невежина и др., чтобы читатель мог сам разобраться, какие работы, по его мнению, больше соответствуют эпохе социалистического строительства.

Темпы строительства заражают.

Темпы строительства обязывают и нас работать, не отставая. Уплотняем свой рабочий день, намечаем план работы, распределяем объекты между собой, соревнуемся, обсуждаем ночью по возвращении в номера свои работы, критикуем по-товарищески, помогаем друг другу.

Результат полутора месяцев работы в Свердловске и полутора месяцев на новостройках (Челябинск и Магнитогорск) — более 500 работ, рисунков и этюдов, из них 350 на выставке «Большого Урала» (гиганты Урала).

А что если бы всем художникам так работать и круглый год?

От редакции.

В следующих номерах редакция вернется, в порядке обсуждения вопросов творческого метода, к суждениям т. Львова, некритически берущего под защиту творческий метод художника Модорова, в основном оставшегося на позициях пассивного натурализма.



П. Покаржевский — Овладение техникой



С. Рянгина — Агитбригада

М. Климов

ВЫСТАВКА „Третий, решающий год пятилетки в изоискусстве“

(Гос. Третьяковская галлерея)

Тема открытой в Гос. Третьяковской галлерее к 14-й годовщине Октября выставки «Третий, решающий год пятилетки в изоискусстве»—чрезвычайно серьезная и ответственная и является некоторым экзаменом, смотром идейного уровня и творческих сил советского искусства в текущем году.

Показать третий, решающий год пятилетки в изоискусстве—это значит дать в художественных образах развернутую картину решающих успехов социалистического наступления в городе и деревне, отразить невиданный размах и темпы строительства, показать гиганты промышленности, бурный рост колхозов и совхозов, отразить обостренную классовую борьбу и трудности стройки. Воплотить третий, решающий год в изоискусстве—это показать в волнующих художественных образах массовый трудовой подъем и энтузиазм трудящихся, показать героев ударничества и соцсоревнования, дать образ человека, нового социалистического рабочего—хозяина стройки, упорно овладевающего техникой, наукой, культурой.

В свете этих больших требований к изоискусству в третьем, решающем году пятилетки выставка, несмотря на известное количество работ, заслуживающих внимания, в целом является по своему идейному и художественному уровню безусловно слабой, сырой и еще раз подтверждает, что состояние изофронта далеко еще не преодолело значительного отставания от общего развернутого фронта социалистического строительства.

Ряд обстоятельств, предшествовавших выставке, несколько оправдывает недостаточно высокий уровень выставки. Лето и осень были периодом массовых командировок художников на места, собирания материала, временем потенциального творческого накопления. Участие художников по возвращении из командировок в оформлении Москвы к октябрьским торжествам на время переключило работу художников, и поэтому они не смогли дать новые законченные произведения к открытию выставки, приуроченной к празднованию 7 ноября.

Этим объясняется преобладание на выставке сырого творчески необработанного материала.

На выставке представлены живопись, рисунок, плакат, скульптура. Частично выставлена оформленная книга.



М. Лебедева
Я. Горбунов

Бурят шахтер-ударник
(Скульптура)



Г. Шегаль

Фабзайчата—казаки

Значительное количество живописных работ попрежнему не выходит за пределы чисто внешнего, эмпирического любования отдельными производственными процессами, фабричными пейзажами, цехами, машинами, в изображении которых отсутствует раскрытие социального характера явлений и отношения к ним художника. Этой пассивной фотографии соответствует расплывчато-импрессионистическая или натуралистическая форма живописи и рисунка.

Из больших заслуживающих внимания работ часть уже выставлялась на прежних выставках этого года.

Из наиболее характерных и качественно лучших работ на выставке следует отметить: Дейнека—«Наемник интервенции». Скаля—«Париж перед грозой», «Большевик», Рянгина,—«Агитбригада», Шегаль—«Фабзайчата», Ряжский—«Колхозница-бригадир» (эскиз), Яковлев — «Белая ночь на Свирьстрое», Покаржевский — «Овладение техникой», Яновская — «Молотьба в колхозе» (эскиз), Адливанкин—«Ликвидируем прорыв», «Голосуют», скульптуры Валева, Смотровой и др. Молодые пролетарские художники РАПХа представлены портретами конкретных героев-ударников, сделанными во время летних командировок.

Из больших, но слабых по качеству работ следует отметить, например, эскиз Пшеничникова «Герои Дзорагэса». Показ героев труда на социалистических стройках — важнейшая центральная задача изоискусства, ответственная для художника. Но метод Пшеничникова является примером неудачного показа ударничества: Пшеничников стремится показать ударничество во внешнем эффекте физического движения (ударники, работающие тройным молотом, или люди, ворочающие ходульно утрированными движениями большой камень).

Такой «биологический» метод показа ударничества не вскрывает за внешним физическим движением фигур внутренней идейной целеустремленности ударников. Он обращен не в сторону образного углубленного раскрытия идеи ударничества и героев труда, а в сторону поверхностного эмпирического любования нарочито утрированными движениями работающих, в сторону внешних эффектов декоративной динамики при дряблой импрессионистской манере письма.

Тот же «биологизм» в изображении ударников мы видим у Нюренберга в его двойном портрете. Только Нюренберг, наоборот, изображает ударников в эпическом спокойствии, в состоянии полного физиологического благодушия.

Некритическое подражание стилю французской буржуазной живописи превращает рабочего в персонажа из Манэ, раскуривающего сигару после кружки пива, на фоне несвязно прописанного блюминга.

Какое трогательное «приобщение» идеи ударничества к пленительной живописи парижских маститых мастеров.

Картина Нюренберга — «Подписание соцдоговора» глубже по трактовке сюжета.

П. Кузнецов выставил эскизы на тему «Дети СССР». Эти «дети СССР» изображены в виде дегенеративно-стилизованных кукольных существ, угловатыми движениями катающих колесики. С каждым годом П. Кузнецов впадает во все большую «наивность» при выполнении работ на советскую тематику. Сейчас его «наивность» доходит до того, что он не задумывается над вопросом: кому на 15-м году Октября нужно такое буржуазно-пошлое изображение советских детей, такая эстетизированная карикатура на растущее здоровое октябрьское поколение трудящихся. Странно, что эти эскизы оказались нужными... Государственной Третьяковской галлерее, давшей на них заказ П. Кузнецову.

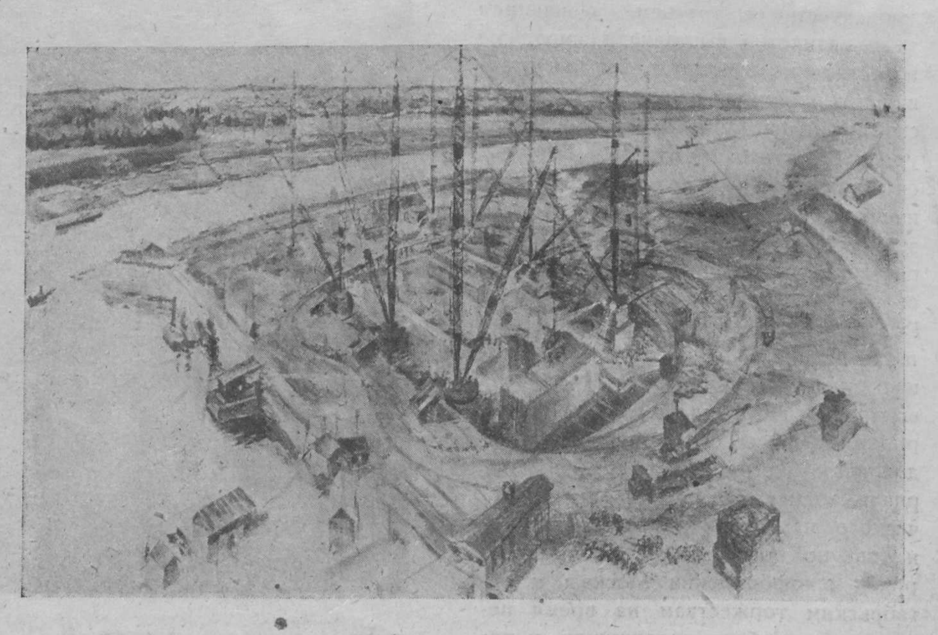
Среди заказов галлереи выставлен также эскиз скульптуры Шадра «В бурю» (!?). Изображен человек, неестественно перегнувшийся назад и взмахнувший руками. Какое отношение имеет эта «бурная» тема к третьему, решающему году пятилетки, неизвестно. Возможно, что она изображает кого-то, застигнутого бурей социалистического строительства. Гос. Третьяковской галлерее необходимо строже относиться к своим заказам.

Устройство Гос. Третьяковской галлереей выставки на актуальнейшую тему «третий решающий год пятилетки в изоискусстве» нужно приветствовать как показатель серьезных шагов галлереи по пропаганде советского искусства среди широких масс зрителей галлереи.

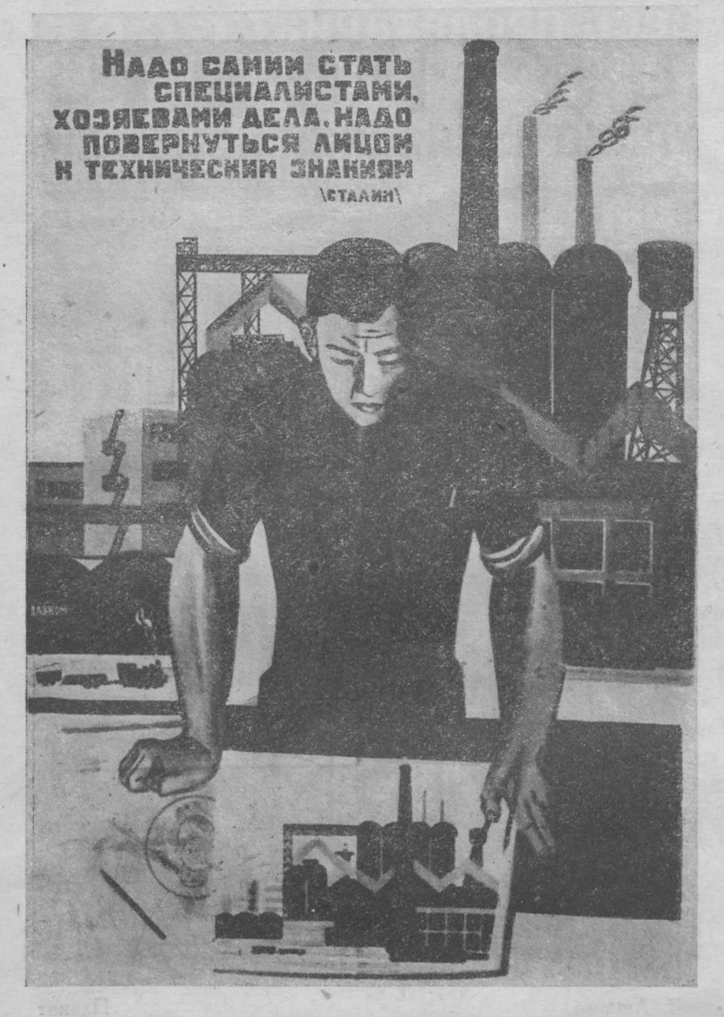
Выставка была организована при поддержке Федерации советских художников. Такую совместную работу галлереи с художественной общественностью необходимо крепить и в дальнейшем.



П. Кузнецов. Дети в СССР



Б. Яковлев Белая ночь (Свирьстрой)



А. Дейнека — Плакат



М. Ворон — Плакат

Д. Ляховец

За овладение техникой

обзор плакатов

Около года прошло со времени выступления т. Сталина на конференции работников социалистической промышленности, где он впервые выдвинул лозунг «За овладение техникой». У ИЗОГИЗа, стало быть, были все «объективные» возможности для того, чтобы этот лозунг был доведен через плакат до самой широкой гущи трудящихся масс. Между тем, судя по выпущенным ИЗОГИЗом плакатам на эту тему, сделано весьма и весьма мало. Мало—по количеству выпущенных плакатов. Еще меньше—по качеству этих плакатов.

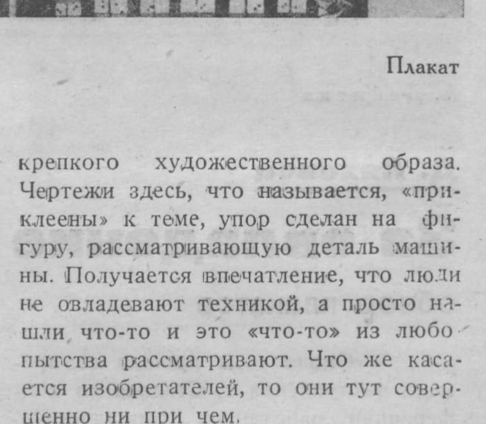
Но дело не только в ИЗОГИЗе. Художники к этой важнейшей теме подошли тоже недостаточно глубоко. Большинство плакатов носит на себе печать формализма и абстрактности; в них нет крепкого художественного образа рабочего, борющегося за овладение техникой. Отсутствуют конкретные технические вопросы, которыми рабочие должны овладеть. Причем рабочие на плакатах тоже не показаны по профессионально-производственному признаку, а показаны «вообще».

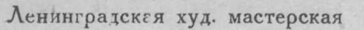
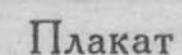
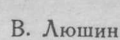
Лучше в этом смысле выглядит плакат Н. Долгорукова «Транспортник, вооружайся техническими знаниями, борись за реконструкцию транспорта». В нем действительно показана конкретная техническая тема, рассчитанная на конкретный тип рабочего (железнодорожника). Но у него другая (и, пожалуй, еще большая) ошибка. Он некритически перенес форму заграничного рекламного плаката к нам на советскую почву, механически соединив фото с графическими формами плакатного языка. Долгоруков не понял самого основного, что нельзя методом рекламного буржуазного плаката создать советский боевой, политический плакат. Больше того, Долгоруков даже самый лозунг об овладении техникой воспринял чисто «технически», чисто по-культурнически и, таким образом, совершенно вытравил в плакате политический смысл этого важнейшего политического лозунга.

Подобную ошибку допустил и художник Вейдеман. Не менее важная политическая тема «Строительная индустрия требует высококвалифицированных кадров инженеров, техников, десятников, бригадиров» воспринята им и подана тоже по-культурнически как охват молодежи сетью различных учебных заведений, без учета новой обстановки и новых методов в подготовке кадров.

Совершенно абстрактными и сугубо формалистическими являются плакаты художественной мастерской Ленизогиза. Мастерская дала два плаката





Ленинградская худ. мастерская Плакат

В. Люшин Плакат

на эту тему, но оба они изображают «вообще» и «нечто». Плакаты неконкретные, а потому и неубедительны. Первый плакат «Крепостью мы овладеем любой, за овладение техникой—в бой» внешне даже активен. Но..., упор сделан не на слово «техника», а на слово «бой», и получилось, что 10 молодых людей (мужчин и женщин) идут в бой, но в какой бой—неизвестно. Неизменные чертежи и книжки в руках с надписью «Электротехника» не только не помогают зрителю, но скорее усложняют его восприятие. Образа, который требуется темой в плакате, не дано, и плакат от этого потерял свою действительность. Второй плакат Ленинградской мастерской «Дать через заводы-втузы, фабзавучи, курсы из числа жен и дочерей рабочих, из числа деревенских резервов два миллиона новых квалифицированных рабочих» сделан несколько серьезнее, но и он страдает теми же недостатками: идут два парня и одна девушка (а дальше силуэты), но куда они идут—неизвестно. Девушки серьезны. Парни улыбаются. Но почему они улыбаются—тоже неизвестно. Но самое главное, что изображенные на плакате парни—парни «вообще», девушки—девушки «вообще», и идут они тоже «вообще».

Очень поверхностно подошли к теме художники Ротов и Мурзаев (последний работает в плакатной мастерской ИЗОГИЗа). Ротов видит овладение техникой в образе красноармейца, стоящего на фоне танка, аэроплана и дирижабля, рабочего—на фоне домны и заводского оборудования и крестьянина—на фоне трактора и комбайна. Ясно, что это слишком упрощенный подход к теме. В цвете (серый и бледножелтый) плакат исключительно беден. Надписи к плакату «технику—в массы» и «овладение техникой—боевая задача» слабо увязаны с общей смысловой композицией плаката.

Плакат И. Мурзаева «Изобретатель, вооружайся техническими знаниями» внешне несколько отличается от плаката Ротова (у Мурзаева не один, а несколько рабочих: один держит чертежи, другой рассматривает какую-то деталь машины и т. д.). Но по существу он грешит теми же недостатками, что и плакат Ротова: поверхностным подходом к теме, отсутствием крепкого художественного образа. Чертежи здесь, что называется, «приклеены» к теме, упор сделан на фигуру, рассматривающую деталь машины. Получается впечатление, что люди не овладевают техникой, а просто нашли что-то и это «что-то» из любопытства рассматривают. Что же касается изобретателей, то они тут совершенно ни при чем.

Другой плакат Мурзаева «Социалистическая стройка требует грамотных и технически обученных строителей» несколько лучше первого. Но и в нем есть много недостатков. Цвет и в нем не организует внимание зрителя, а скорее его дезорганизует. Слова т. Сталина «Изучить технику, овладеть наукой и когда мы сделаем это, у нас пойдут такие темпы, о которых сейчас мы не смеем мечтать» совершенно не увязаны со всем изображаемым. Цитата сама по себе, а изображение само по себе...

Наиболее удачными из этой серии можно считать плакат А. Дейнека и плакат молодой художницы, работающей в плакатной мастерской ИЗОГИЗа—Марии Ворон.

Плакат худ. Дейнека был первым на тему об овладении техникой. Это большое достоинство художника, что он быстро (и неплохо) откликнулся на эту важнейшую политическую тему. Дейнека взял слова т. Сталина «Надо самим стать специалистами, хозяевами дела, надо повернуться лицом к техническим знаниям» и конкретизировал их в образе рабочего на фоне завода, с циркулем в руках. Художнику удалось и фигуру рабочего и завод сделать весьма выразительными. Недостатком этого плаката нужно считать то, что рабочий на плакате не овладевает техникой, а ... делает на эту тему доклад. Он лишь «повертывается» к техническим знаниям. Плакат М .Ворон—«Ударник, вооружается техническими знаниями» по замыслу несколько слубже дейнековского. По изображенным на плакате фигурам рабочих и работниц видно, что рабочие действительно овладевают техникой. Причем то, что художница на сравнительно небольшой площади плакатного листа дали не одно, а три пятна с фигурами, не только не мельчит тему, а наоборот, расширяет и усиливает ее. Но цветом и рисунком художник еще полностью не овладел. Буквы сделаны непропорционально фигурам, давят на изображаемых людей и на предметы.

Из разобранных нами плакатов видно, что художники, работающие над плакатами, где требуется изображение тех или иных моментов техники, сами имеют весьма смутное представление об этой технике. Нам кажется, что художник-плакатист не осознал еще всей важности овладения самыми, хотя бы элементарными техническими знаниями.

Особенно разительным в этом смысле является плакат худ. Люшина на тему об Урало-кузнецком комбинате. Тема—«Заводы, выполняйте свои обязательства перед Урало-кузнецким комбинатом». Тема весьма серьезная и ответственная. Все заводы Советского Союза должны выполнить свои обязательства об обеспечении своевременного пуска комбината. Они должны дать точно в срок и соответствующего качества материал, который нужен комбинату. Это значит, что у художника были все «объективные» возможности дать такой плакат, который мог бы быть образцовым не только на тему об Урало-кузнецком комбинате, но и на тему об овладении техникой, т. е. гораздо шире взятой им или данной ему редактором темы. А что сделал худ. Люшин? Он изобразил несколько фигур (очевидно, рабочих) с поднятыми вверх руками и головами, копошащихся возле каких-то игрушечных ящичков, и все это, по его мнению, должно представлять собой, очевидно, машинное оборудование для комбината. Отбойный молоток, напоминает какой-то шприц из области медицинских орудий производства, врубовая машина представлена в виде не то радиоприемника худшего качества, не то в виде... коробки спичек, турбина—в виде самоварной трубы с голенищем. В результате серьезнейшая политическая тема убита, вместо нее—«кто-то», «что-то, «вообще»...

Художник, видно, сам сознавал свое бессилие перед этими «техническими фактами», и потому на каждой из этих «машин» он ставил подпись: «врубовая машина», «турбина» и т. д. Но это еще больше убивает тему и ставит в смешное положение художника. Для того, чтобы нарисовать машину так как надо, следует хорошенько ее изучить.

Художнику нужно немедленно взяться за ликвидацию своей технической неграмотности. Путь для этого: чтение технической литературы, посещение лекций, экскурсии на заводы и фабрики, беседы с инженерами, техниками и рабочими. Надо понять, что лозунг «за овладение техникой» относится конкретно и к художникам.



Н. Долгоруков — Плакат

З. Ф.

ДЕЛЯЧЕСКИЙ ПОДХОД

(На общественном просмотре выставки «К октябрьским дням 1931 г.» в кооперативе «Художник»)

К октябрьским дням кооператив «Художник» выставил 4 больших панно, исполненных художниками П. М. Шухминым и В. Н. Яковлевым по заказу Сормовского дворца культуры и художниками П. И. Котовым и Г. К. Савицким по заказу Красно-Пресненского райсовета.

Организуя 15 ноября широкое обсуждение выставленных работ, кооператив пошел по верному пути. Ведь речь идет о монументальных панно, исполненных по заказу рабочих организаций и предназначаемых для дворцов культуры таких коллективов, как Сормово и Красная Пресня, и здесь самокритика и конкретная самокритика особенно необходима.

Но самокритика самокритике рознь. Есть самокритика, которую кооператив «Художник» терпит, и есть самокритика, которая его возмущает, приводит в негодование.

«Терпимая» самокритика — это:

— Нога вами, дорогой товарищ, нарисована неправильно и облака чтото неподходящие. Но в общем вы большой мастер и вашему произведению самое место в пролетарском клубе...

Нетерпимая самокритика—это критика идеологического качества картины.

Вступительное слово сделал т. Масленников. Докладчик говорил очень много. И о «романтике» в произведениях П. Котова («1905 г. на Пресне»), и о «настроении» в закате, и о зимнем вечере на той же картине, и об облаках и неподходящем фоне, который следовало бы убрать с картины Яковлева («Строительство»), и о том, что тон картин Шухмина («Десант с Авроры») — серый и ночь похожа на день, и о том, что фигура солдата в произведении Савицкого («Октябрь на Пресне») его, докладчика, не удовлетворяет и т. д. и т. п.

Доклад т. Масленникова, критиковавшего главным образом технические детали, дал тон выступлениям авторов произведений—художникам Шухмину, Котову, Савицкому. Их самокритика свелась главным образом к жалобам на отсутствие помещений, необходимых для писания больших полотен, на короткие сроки для выполнения работы и пр. «объективные» причины.

Несомненно, что отсутствие помещения для работы над ответственным заданием и прочие технические условия являются серьезным препятствием в работе художника, но идеологическая насыщенность картин зависит от причин идеологического порядка.

Об этом сказало большинство выступивших в дальнейших прениях товарищей:

— Недопустима со стороны кооператива «Художник» дача заказов на картины для пролетарских клубов отдельным членам кооператива без проведения широкого общественного обсуждения задания, без привлечения всех советских художественных сил. В результате выставленные полотна не являются ни классово-направленными, ни политически заостренными,— сказал т. Рубанов.

Выступление т. Рубанова заставило председательствующего т. Славинского, не давая слова другим ораторам, заявить, что критика т. Рубанова «беспардонна» и что такую критику допускать нельзя.

Был «допущен» т. Григорьев, обвинивший т. Рубанова в неверии... в идеологическое качество произведения художника Шухмина.

— Чем не хороша картина т. Шухмина, — вопрошал т. Григорьев, — ведь всякому ясно, что это русские (!) матросы, а не английские, не китайские даже не украинские, а именно русские...

Однако подобные выступления не могли помешать развернувшейся критике:

— Если у вас есть мужество выставлять такие картины, имейте мужество выслушать, как их критикуют, — сказал т. Маркин, — художники должны быть тесно связаны с рабочим классом и его партией, только тогда они создадут произведения, которые нужны пролетариату. Кооператив же, выполняя заказ рабочих, действовал делячески. Коллективный метод, метод соцсоревнования, широкого обсуждения заданий им игнорировался. Поэтому он получил картины, не отражающие ни классовой борьбы, ни социалистического строительства.

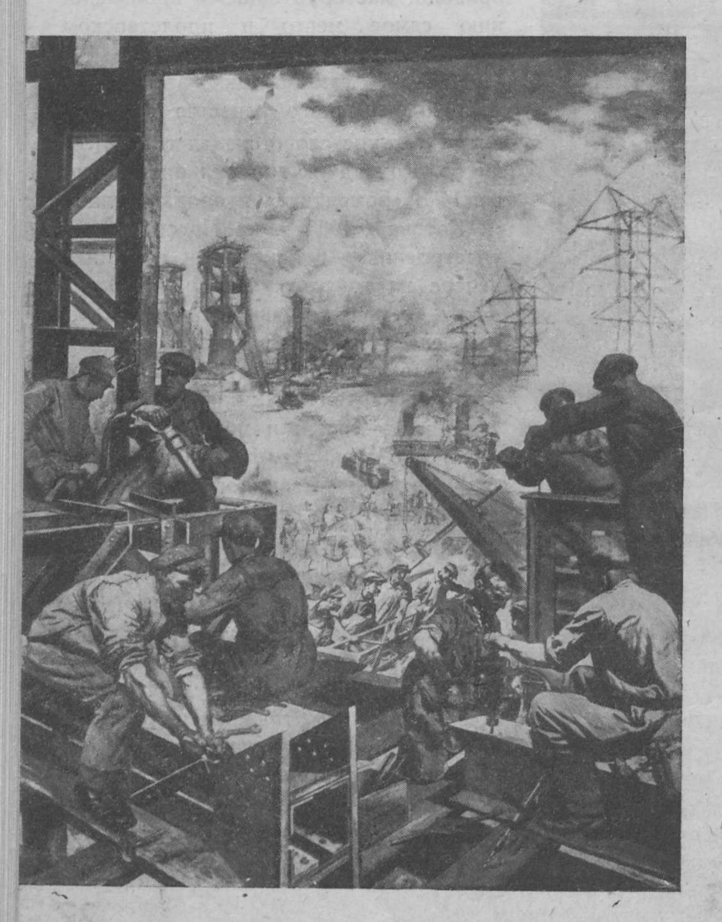
— Содержание пролетарской живописи — классовая борьба, — сказал т. Голубь, — в выставленных же картинах классовая борьба отсутствует. Их авторы лишь иллюстрируют исторические моменты фиксируют события.

— О классовой борьбе забыли не только художники, но и докладчик— т. Масленников, — сказал т. Богатков, — основного требования — насыщенности картин классовой борьбой— т. Масленников художникам не предъявил. Выставленные картины не заражают классовой ненавистью и энергией к борьбе и не увлекают энтузиазмом развернувшегося строительства. Они холодны и фотографичны.

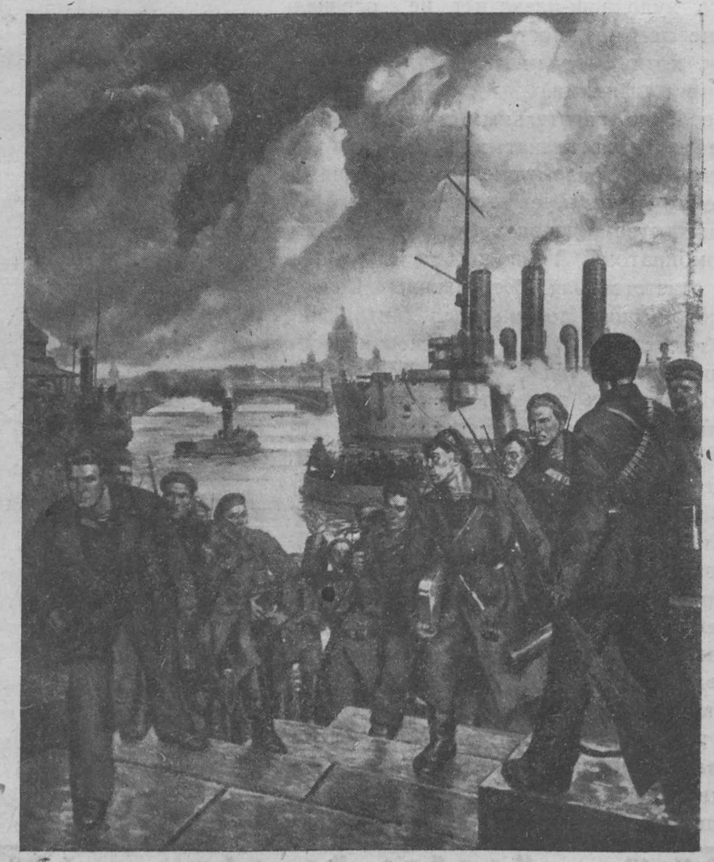
— Пафос строительства не в «складочках», не в тщательно выписанных руках, а в идеологической направленности картины,—сказал т. Тарлевский.

Развернувшаяся дискуссия показала, что выставленные работы неудовлетворительны. Авторы их не выявили себя как участники классовой борьбы и борцы за социалистическую стройку. Это должен был бы признать (хотя бы в заключительном слове) и т. Масленников. Но он этого не сделал. Забыв о классовой борьбе во вступительном слове, он не вспомнил о ней и в заключительном.

Пролетариату нужно идеологически насыщенное, боевое, партийное искусство. Те художники, которые, поняв это, станут активными участниками в борьбе рабочего класса и его партии, смогут создать произведения искусства, достойные нашей эпохи.



В. Яковлев — Строительство



П. Шухмин — Десант с Авроры

ВСЕМ ИЗОКРУЖКОВЦАМ, ЧЛЕНАМ АГИТИЗОБРИГАД, ХУДОЖКОРАМ, РАБОЧИМ И КОЛХОЗНЫМ ХУДОЖНИКАМ.

Движение рабочих и колхозных художников быстро и неуклонно растет. Оно требует большого внимания, крепкого руководства и четких организационных форм. До сих пор ни единого крепкого руководства, ни четких организационных форм, ни программ, связанных с задачами социалистического строительства, кружки изо, художкоровские группы и другие ячейки рабочего изоискусства не имеют.

Эти формы, методы и программы нужно разрабатывать, пополнять в практической работе с рабочими художниками. Российская ассоциация пролетарских художников развертывает сейчас работу по сплочению вокруг РАПХ ячеек массового рабочего (самодеятельного) искусства по вовлечению рабочих и колхозных художников в РАПХ, по руководству ячейками массового рабочего искусства.

В связи с этим особенно необходимо сейчас учесть положительный и отрицательный опыт работы кружков изо, художкоровских групп, агитизобригад и т. д., широко осветить его на наиболее показательных примерах на страницах журнала. Нужно осветить показательный опыт по борьбе этих ячеек средствами искусства за промфинплан, за социалистическое соревнование и ударничество и в связи с этим новые формы и методы работы самодеятельного искусства.

Поэтому редакция журнала «За пролетарское искусство» открывает широкий смотр форм и методов работы ячеек массового рабочего искусства.

К участию в смотре приглашаются все отделения РАПХ, Федерация советских художников, сектор изо Наркомпроса, Рабис, секция изо и самодеятельного искусства и-та ЛИЯ Комакадемии, ИЗОГИЗ, ЛОРХ и Изорам.

С этой целью редакция журнала «За пролетарское искусство» объявляет конкурс на лучшую ячейку массового рабочего искусства.

Показатели конкурса следующие:

1. Как участвует в борьбе за промфинплан средствами изоискусства изокружок, художкоровская группа, агитизобригада.

2. Как увязываются с этой основной задачей формы, методы работы кружка и его программа.

3. Хорошее качество работы.

Под качеством работы понимается пролетарская классовая целеустремленность картины, скульптуры, рисунка, плаката, декоративной установки и т. п. и выразительность их художественного языка.

Необходимо оговориться, что хорошее качество не нужно смешивать с тем проворством и ловкостью в работе, которые даются как сумма заученных, заимствованных приемов и образов.

Речь идет о качестве и мастерстве, которые дает правильный классовый подход, глубокая продуманность темы, поиски соответствующего выражения для нее. Таким качеством может не обладать и очень «хлесткий», «бойкий» рисунок человека, работающего не первый год. В то же время качество это может быть у рабочего или колхозного художника, только начинающего рисовать, может быть, неуклюже, но берущего тему политически правильно, исходя из глубокого классового содержания ее.

Первая премия лучшей ячейке массового рабочего искусства (изокружку, агитбригаде, художкоровскому ядру при стенгазете, журнале и т. д.):
библиотека по вопросам искусства и набор красок, кистей, бумаги и др. материалов для работы на 300 р.
Две вторых премии:
библиотечка и те же материалы на . . . . . . 200 р.
Три третьих премии:
библиотечка и те же материалы на . . . . . . 100 р.

Товарищам, приславшим статьи об этих лучших ячейках массового рабочего искусства, дается в свою очередь премия—годовая подписка на журнал «За пролетарское искусство»[1].

Последний срок присылки материалов на конкурс 10 марта.

Жюри смотра и конкурса:
От журнала «За пролетарское искусство» — т. Гапоненко, от массового сектора РАПХ—т. Одинцов, от Федерации—Перельман, Комакадемии — т. Досужий, от Изорама —т. Кибрик.

Адрес: Москва, Цветной бульвар, 25.
ИЗОГИЗ. В редакцию журнала «За пролетарское искусство».

---

[1] Редакция журнала надеется, что ей удастся в качестве премии предоставить лучшему изокружку (агитбригаде художкоровскому ядру) командировку в худож. техникум. Сейчас ведутся по этому поводу переговоры с соответствующими организациями.

В. Одинцов

ТВОРЧЕСТВО **рабочих и колхозных** ХУДОЖНИКОВ

(о тт. Юдине и Варламове)

Я. Юдин Врубовая машина

Рабочий и колхозный художественный молодняк охватывает в своих работах широкий круг тем. Каждая тема—сегодняшний день. Каждая тема—сколок нашей борьбы, наших достижений.

В творчестве тт. Юдина и Варламова—а их тысячи по Советскому Союзу—аполитичные натюр-морты или изображения «Эсфирей» в рубашке встретить так же немыслимо, как было бы необычайно найти у Кончаловского «Колхозников в беседе с агрономом» или «Когда пьют в колхозе—кулак действует».

Но мы, понятно, далеки от утверждения, что идеологическая и художественная ценность произведения искусства предопределяется уже самым выбором темы. Решающую роль в придании качественности произведению играют мировоззрение и творческий метод художника, строй его чувств, его **отношение** к изображаемому явлению нашей действительности. Но тематика многое характеризует.



Я. Юдин Старый горняк

Вот почему даже пейзаж, сделанный мало опытными руками рабочих и колхозных художников, начинает говорить особым языком. Это не «крымские пляжи» и не «тенистые уголки», уводящие зрителя от забот тяжелой действительности. Пейзажи Юдина говорят о совершенно других целях автора, о других его интересах. Это—«Буровая скважина» (Донбасс), «Электропередача» (Донбасс), «Новый рудничный поселок» и т. д.

Но пейзажи не удовлетворяют рабочих и колхозных художников, не дают выхода их творческой энергии. Тт. Юдин и Варламов пытаются отразить в своих работах самые напряженные моменты нашей действительности. Все основные моменты классовой борьбы привлекают внимание этих художников.

Об их тематике можно судить по композициям на тему «Октябрьские дни», «Мюд», «Ударники трактор налаживают», «Ликвидация кулачества», «Мы кончили работать первые». Имеется несколько работ на тему «Строители», «Горняки». Тов. Варламов дал целую поэму (в наброске) о «Втором комсомольском субботнике» и т. д.



С. Варламов Докладчица

Мы лишены возможности поместить все работы тт. Варламова и Юдина и разобрать каждое из их произведений в отдельности. Поэтому мы ограничимся общей оценкой наиболее типичных работ этих художников.

При всей широте охвата тем в работах тт. Варламова и Юдина для каждого из них характерно свое особое отношение к избираемым темам, своя особая трактовка этих тем. Основные особенности композиции, характерные для каждого из этих двух художников, зависят от выбора темы и подхода к ней.

Работы Юдина в основном более конкретны, тематика их взята автором из круга близких, пережитых им самим фактов действительности.

Тов. Варламов одинаково охотно берет и такие общие темы, как «Октябрьские дни», «Ликвидация кулачества как класса», и такие конкретные темы, как «Когда пьют в колхозе—кулак действует». Эта конкретная тематика — результат свежих «своих» впечатлений от комсомольской работы автора в деревне. Однако чрезмерно условное решение композиций в работе «Когда пьют в колхозе» мешает понятности, доходчивости ее до зрителя, чему способствует абстрактная трактовка фигур (за исключением левой).

Помещая в № 6 нашего журнала рисунок т. Варламова «Мюд», мы уже отмечали, что оратор на этом рисунке носит в себе некоторые интеллигентские черты. Вообще образы интеллигентской среды для Варламова более осязательны.

Некоторый схематизм, свойственный т. Варламову, выявляется в фигуре крестьянина в композиции «Когда пьют в колхозе», вследствие чего эта фигура делается непонятной и неживой. Большая доля схематизма есть и в другой работе Варламова «Соцсоревнование». Однако помещаемый в настоящем номере набросок (докладчица) не имеет следов схематизма. Фигура девушки, стоящей спиной к зрителю, наклонившейся над столом и чуть повернувшей голову к своим слушателям, понятна и жива. Здесь схематизм уступает место креп-

кому и острому ощущению действительности. Наброски того же художника «Второй комсомольский субботник» также не носят следов условности. Несмотря на спешное и мало продуманное решение, в этой работе много живых, ценных мест.

Эта последняя работа т. Варламова указывает на новые стремления автора, на новые его возможности. Это — попытка развернуть сюжет в нескольких в определенном направлении чередующихся композициях.

Однако «Второй комсомольский субботник» т. Варламову не удался. Здесь более, чем в других работах, обнаруживаются все слабые стороны художника. Это, во-первых, политический уровень, во-вторых, недостаточный запас наблюдений, а отсюда нечеткость образов и типажа и, наконец, в третьих, очень небрежное техническое выполнение.

В основу своей изопоэмы о «Втором комсомольском субботнике» т. Варламов положил жизненный факт. Мы верим ему, что в местной комсомольской организации нашлись малосознательные, а, быть может, и классовочуждые нам люди, которые от участия в субботнике уклонились. Художник почему-то оставил дезертиров в стороне и занялся только теми, кто пошел копать силосную яму, т. е. не высказал своего отношения к нарушителям комсомольской дисциплины.

Это первая ошибка автора, и притом ошибка серьезная. Не мобилизуя через свое искусство массы комсомольцев и трудящейся молодежи на борьбу с правым оппортунизмом на практике, т. Варламов сам объективно выступает как примиренец и либерал. Художник Варламов сосредоточил свое внимание во «Втором комсомольском субботнике» исключительно на тех, кто по-большевистски проводит политически чрезвычайно важную и ответственную хозяйственную кампанию—силосование кормов; на тех, кто самоотверженно и героически борется вместе с партией, со всем рабочим классом и передовым крестьянством за реконструкцию народного хозяйства, за социализм.

Второй лист озаглавлен: «Собирались медленно. Из 60 человек явилось 12». На рисунке мы видим пять унылых фигур. Двое из них держат в руках лопаты. Кажется, они только что зарыли в землю умершего товарища и теперь предаются под грустные напевы гармонии охватившему их отчаянию. А стоящий в дверях на заднем плане человек даже падает,—до такой степени горе его обессилило.

От рисунка т. Варламова веет безвольной меланхолией, пессимизмом. Но ведь т. Варламов этого не хотел.



С. Варламов — Когда пьют в колхозе

Почему же, все-таки, получилось, что образ не соответствует взятой идее? Тов. Варламов, по всей вероятности, сам комсомолец и входит в число тех 12, которые на субботник явились. Естественно, что при сборе настроение было несколько пониженное из-за дезертирства ⅘ всего состава организации. Чувство вялости не могло не задеть художника, а затем это сказалось в рисунке. Тов. Варламов оказался в данном случае сторонником идеалистического лозунга «непосредственных впечатлений». Низкий политический уровень помешал т. Варламову пережитый факт связать с рядом других аналогичных фактов, частное, единичное превратить в типичное и общее; из конкретного случая сделать глубокое по своей политической **значимости социальное явление.**

Так поступить он был бы обязан уж по одному тому, что взятый им за сюжет конкретный факт не является единичным и случайным. Он сам называет его «Второй комсомольский субботник». Значит, один такой субботник состоялся ранее, а третий, четвертый и т. д. последуют. Иначе говоря, перед нами часть программы практических работ целой организации. Таких организаций по СССР—десятки тысяч. Охватывая тему таким образом, т. Варламов должен был бы отказаться от своих «непосредственных впечатлений» и заняться отысканием таких образов и формально-технических средств, с помощью которых он мог бы выразить идею комсомольского субботника в ее грандиозном, развернутом, реальном виде.

У нас нет возможности разобрать так же подробно остальные 5 листов о «Втором комсомольском субботнике». Почти все они «не выражают идеи комсомольского субботника, а только иллюстрируют кое-как случай из жизни местной организации ВЛКСМ. Мы говорим «кое-как» потому, что даже



Я. Юдин — Строитель

иллюстрируя случай, рассказ, очерк и т. д., нельзя при положительном к ним отношении превращать персонажи действия в карикатуру и шарж. А в «Комсомольском субботнике» т. Варламова, пожалуй, нет ни одной фигуры, ни одного лица, которое могло бы сойти за комсомольца.

Объясняется это, с одной стороны, чрезвычайно скудным запасом наблюдений, с другой—легкомысленным, небрежным отношением автора к своей работе. Чувствуется, что многие композиции, позы людей, лица он мог бы сделать лучше, но не сделал из-за лени, из-за недостатка терпения поискать и потрудиться, не сделал из-за охоты поиграть в мастерство и виртуозность.

Начинающим рабочим и колхозным художникам нужно раз и навсегда усвоить, что только при серьезном и любовном отношении к делу они могут овладеть изобразительным мастерством. Причем овладение формально-техническими приемами искусства должно итти параллельно и вместе с политическим, идеологическим его ростом.

В работе—«Ура, мы кончили первые» основная идея соцсоревнования охарактеризована Варламовым в общем правильно. Неплохо показана задорная и веселая группа кончивших работу первыми.

Круг тем т. Юдина уже круга тем т. Варламова. Но он берет темы из действительности, им пережитой. Поэтому решение их более конкретно. Жизнь на шахтах и в колхозе дала т. Юдину наиболее ясные и яркие образы для его работ.

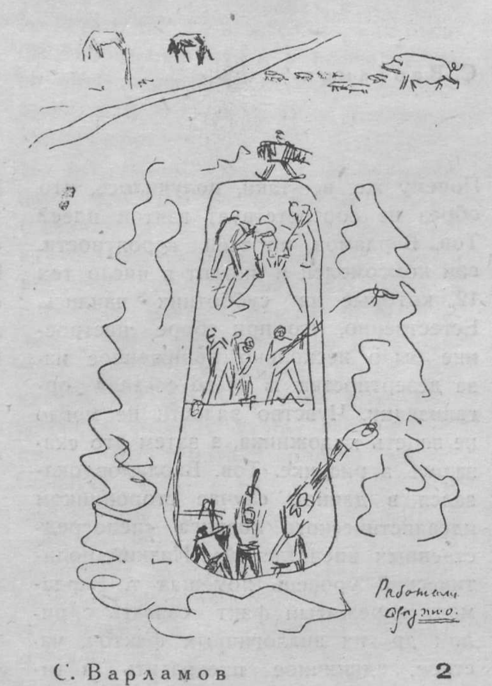
В то время как темперамент т. Варламова, чрезмерное движение в его работах делают его людей схематичными и непонятными (вследствие недостаточно широкого творческого опыта художника), у т. Юдина имеет место несколько чересчур спокойная, наблюдательская позиция, нередко связывающая его работы и налагающая на некоторые из них отпечаток этюдности и случайности.

Неплохо найденный им типаж горняка с трубкой полон какой-то медлительности. Это образ живой, но слишком спокойный и равнодушный. В этом рабочем глубоко засел крестьянин, кажется, что из него трудно сделать ударника.

Зарубщики у врубовки думают какие-то им одним известные думы. Электропередача хотя и ведет к городу, полному огней, к какому-то новому индустриальному центру Донбасса, но все же пейзаж полон мечтательности; огни видны «вдали», а кругом — пустая степь.



С. Варламов 1



С. Варламов 2



С. Варламов 3

«Рудничный поселок», «Беседа строителей, «Изба-читальня» полны удовлетворения настоящим моментом.

Эти работы еще никуда не зовут, ни о чем не кричат, зритель смотрит их спокойно, удовлетворенный их правдивостью и ясностью. И только.

Но уже в последних работах Юдина чувствуются другие темпы, другая энергия. «Строитель», «Ударники налаживают трактор» и печатавшаяся в прошлом номере «Смена» и «Ударники» заражают своим напором и движением.

В этих работах чувствуется, что несколько наблюдательский мазереелевский налет сменяется чем-то более активным, идущим от автора, то его переживаний при непосредственном столкновении с жизнью.

Правда, среди его последних работ есть два рисунка на тему «В котельной», к которых схематизм и подражательность убили всякое живое чувство. Нам думается, что Юдин никогда в котельной не был, а если и был в ней несколько минут, то смотрел не юдинскими, а чьими-то чужими глазами.

Надо полагать, что растущий творческий напор Юдина заставит его с еще большей энергией расширять свой художественный опыт, свое умение и окончательно ликвидирует в нем опасность «левитановской спячки».

Мы выражаем надежду, что Юдин и Варламов познакомят нас и с той практической работой, которую они, как и все наши художники, провели по подготовке оформления октябрьских дней.

Мы полагаем, что их участие в этой работе отличается еще большей энергией, чем та, которая проявилась в суженном и обрезанном поле присылаемых нам листков.



С. Варламов 4

ИЗОКРУЖОК НА ЗАВОДЕ-ГИГАНТЕ

Сталинградский тракторный завод принадлежит к числу наиболее мощных гигантов пятилетки. Казалось бы, что на этом заводе-гиганте самодеятельное изоискусство найдет наиболее благоприятные условия для своего развития. Рабочие хотят заниматься в изокружке, но завком... до сих пор не выделил средств на эту работу. Поэтому работа с изокружком ведется только урывками, без системы, хотя на завод командирован для работы с изокружком художник. Нехватка изоматериалов — красок, кистей, бумаги, карандашей — и невозможность их достать приводят иногда к тому, что рабочие перестают посещать занятия.

Но при всех неполадках все же удалось в этом году сколотить ядро изорамовцев, главным образом из рабочих механо-сборочного цеха, которое, вероятно, не распадется и после отъезда руководителя-художника.

В первый месяц работы изокружка состоялось восемь собраний, несмотря на отсутствие постоянного помещения для занятий (общезаводский клуб не достроен).

Изокружок выдвинул из своей среды т. Бугрина, слесаря-ударника, премированного по сборке карбюраторов. Тов. Бугрин — талантливый художник-живописец. Работая на Тракторном два года, он написал масляными красками картину, представляющую механо-сборочный цех завода. Картина отправлена в Москву.

Пример т. Бугрина и некоторых других изорамовцев Сталенинградского завода говорит за то, что изокружок, несмотря на многие препятствия, найдет свое место в культурной жизни завода и будет крепнуть и развиваться. Но для этого необходима поддержка со стороны местных партийных и профессиональных организаций. Кружок не всегда эту поддержку находит.

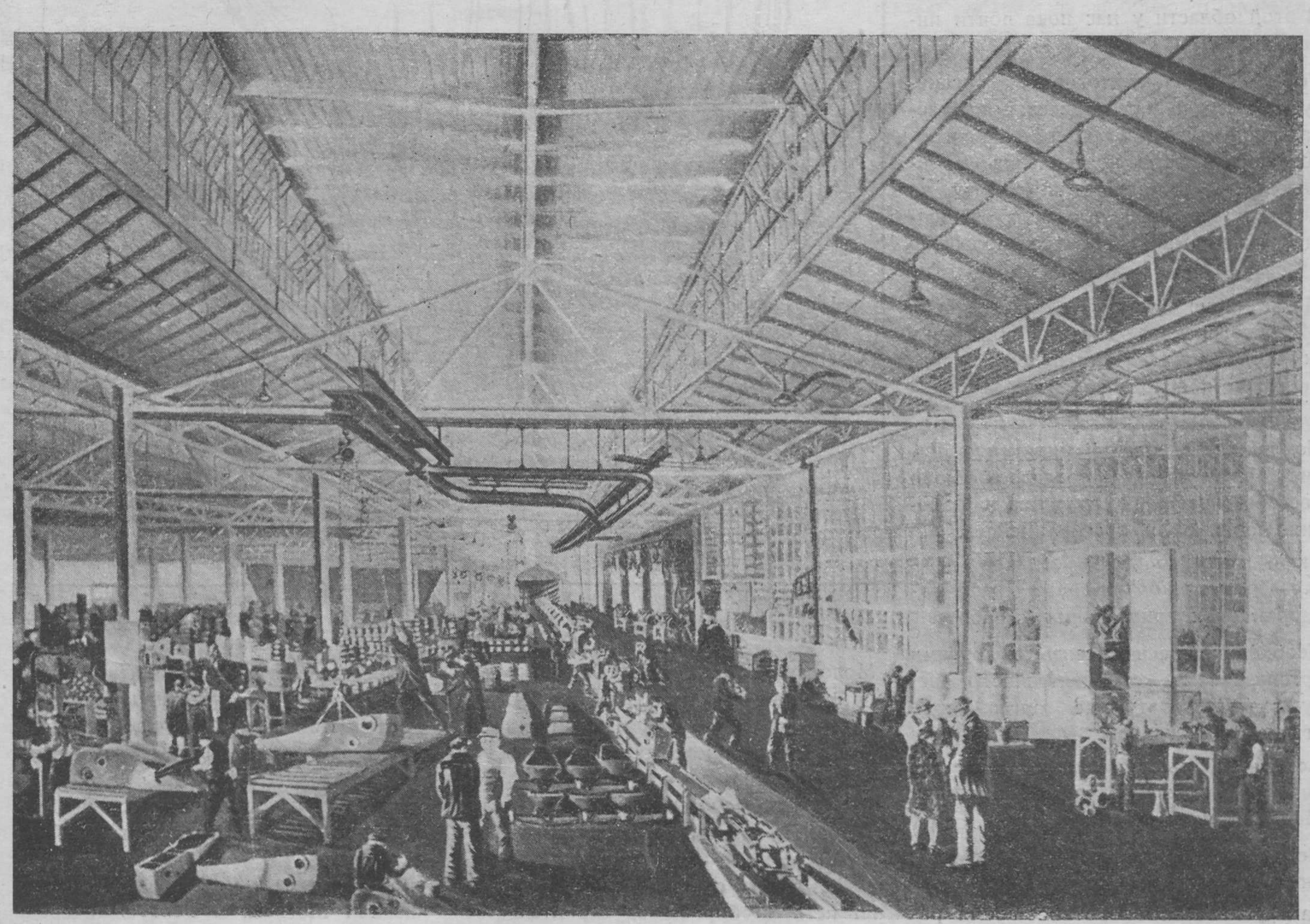
Такое положение характерно не только для Сталинградского, но и для других крупных заводов и строительств. На ряде предприятий нет помещений не только для культработников, но даже для занятий изокружка.

Отсутствие помощи со стороны завкомов приводит к развалу самодеятельных изокружков. Командированные работники часто уезжают обратно, самовольно снимаясь с работы. В тех местах, где нет постоянных мест для занятий (недостроен клуб или культбаза), культработа ведется слабо или совсем не ведется.

В этом вопросе надо добиться решительного перелома. Командированные на строительства художники и другие культурные работники должны быть поставлены с самого начала в нормальные условия.

Для поднятия культработы на местах необходимо, чтобы на предприятия посылались товарищи или на постоянную работу, или, во всяком случае, на продолжительное время. Для изокружка же надо дать хорошего художника, который умел бы вести воспитательную и организационную работу.

Ю. КОГБЕТЛИЕВ



А. Бугрин, слесарь-ударник Сталинградского тракторного завода

Механо-сборочный цех (главный конвейер)

П. Катичев

Внимание Магнитострою!

(Письмо из Магнитогорска)

Как ни странно, но такой гигант, как Магнитострой, до сего времени не пользуется необходимым вниманием со стороны общественных и художественных организаций.

Бурный рост строительства Магнитогорского гиганта, соцгорода, культучреждений нуждается в художественном оформлении. Но вопрос о том, каким должно быть оформление, не дискуссируется. Таким образом, фактически вся работа по художественному оформлению растущего на Урале соцгорода и всего Магнитостроя стоит перед угрозой самотека.

Имеется проект создания изокомбината, но к постройке его приступят после пуска домен первой очереди. Необходимо срочно создать бригады пролетарских художников по изооформлению соцгородов, вырастающих вокруг индустриальных центров. В этой области у нас пока почти ничего нет.

Сейчас в Магнитогорске организуется первая краеведческая выставка. Профсекция изо совместно с горсоветом и бюро краеведения мобилизовали художников на работу по оформлению этой выставки, являющейся зародышем будущего большого музея.

На выставке будет выявлена история Магнитогорского гиганта. Выставка подразделяется на три отдела: экономическое обоснование, сырьевая база и дни решающих побед.

По инициативе профсекции изо Рабис Магнитогорска создалось бюро массового рабочего искусства из рабочих-ударников и красноармейцев.

Бюро наметило своей задачей выявить художников из среды рабочих-ударников и привлечь их к работе.

Необходима тесная связь с другими организациями самодеятельного искусства (литературные организации, агитбригады и т. п.)

Должно быть обеспечено активнос участие в краеведческой выставке Магнитостроя.

Необходимо организовать консультацию для рабочих художников.

За сравнительно короткое время работы бюро уже собрало материал рабочих-художников для предстоящей выставки.



Кукрыниксы (дружеский шарж) Д. Моор

Молодая организация, создавшаяся на стройке мирового гиганта, ждет идейно-политического и художественно-воспитательного руководства и помощи в работе.

На обращение секции изо о создании кадров пролетарских художников откликнулось не мало рабочих-ударников, и сейчас собран ценный материал по истории борьбы за строительство Магнитостроя. Этот материал все время продолжает поступать и передается на краеведческую выставку.

Секция регулярно проводит консультации с рабочими-художниками. В виду недостаточности помещения только недавно началась систематическая изоучеба.

Весь международный пролетариат должен знать историю Магнитогорского гиганта.

Общественные и художественные организации Москвы, в первую очередь РАПХ, должны уделить больше внимания форпосту социализма — Магнитострою.

Л. Ремнев

Ноздрев в роли КРИТИКА

«Может быть, назовут его характером избитым, станут говорить, что теперь нет уже Ноздрева. Увы, несправедливы будут те, которые станут говорить так. Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком» (Гоголь, «Мертвые души»).

В самом деле, кто станет утверждать, что Ноздревых уже нет? Есть еще Ноздревы.

Правда, они сейчас являются в ином социальном плане, в ином оформлении. А все же сразу видно, когда появляется Ноздрев.

Шумиха, крайняя развязность, полная невежественность, соединенная с полной бесцеремонностью в обращении с фактами, вопросами и проблемами, передергивание, бахвальство и непреодолимая страсть «лит пули» — выдают их сразу.

Батюшки! Да это же Ноздрев!..

Недавно один из Ноздревых выступил в роли изокритика. Эту возможность, к сожалению, дала ему «Вечерняя Москва».

В своем «критическом» выступлении Ноздрев — Я. Ларин — в разухабистых выражениях высказал свое мнение о росписи клуба «Пролетарий», выполненной молодыми художниками-монументалистами.

Статья является примером недопустимого отношения к критике, дискредитации критики.

Кроме сочного «ноздревского» языка («сапоги в смятку, а не живопись» «новый клуб «Пролетарий» расписан бездарными мазилками»), кроме совершенно недопустимого в критике заезжательского тона в этой статье, поражает полное непонимание процессов, протекающих на изофронте, поверхностный формалистский подход, совершенное неумение разобраться в положительных и отрицательных сторонах росписи, неумение политически осмыслить значение этой росписи.

Бесцеремонность в обращении с фактами, передержки в статье Ноздрева-Ларина не уступают искусству «лить пули» его гоголевского собрата.

«Хозяева с гордостью показывают комнаты своего клуба,—пишет он,—но умышленно проводят мимо одного места. Но это место и привлекает наше внимание. Через столбы фойэ на вас глядят какие то нелепые куски желтой, черной и коричневой грязи красок. Подойдя ближе, вы начинаете понимать, что, очевидно, какие-то шутники неумелыми руками нарисовали несколько больших карикатур»...

Писать о серьезных вещах в таком развязном тоне может только Ноздрев. О правдоподобности замечаний говорить не приходится. Это утверждение Я. Ларина в такой же степени верно, как и знаменитое утверждение Ноздрева:

«Вот на этом поле,—сказал Ноздрев, указывая пальцем на поле,—русаков такая гибель, что земли не видно; я сам своими руками поймал одного за задние ноги».

Ноздрев «льет пули». Роспись в клубе «Пролетарий» одобрена правлением клуба. Рабочая общественность принимала самое живейшее участие в этой работе. В ИЗОГИЗе долгое время хранились многочисленные одобрительные отзывы рабочих об этой фреске.

Вся статья написана в таком же развязно-погромном тоне.

«Трудно себе представить,—пишет Ноздрев,—более безграмотную вещь, более беспринципное игнорирование цельности и выразительности художественного произведения. Мертвые, застывшие фигуры фашистов, папы и рабочих на баррикадах. Цветная вакханалия в группе парового молота, импрессионистическая расхлябанность левой части фрески и нарочито плакатная грубость правой, ходульность типажей, полное смешение стилей от вульгарного реализма до примитивного и условного стилизаторства—все смешалось в кучу, в непонятную какофонию действий, лиц и движений. «Сапоги в смятку, а не живопись».

Как видите, развязность критика Ноздрева неисчерпаема. Если бы в его критических оценках было бы больше смысла и меньше беспорядочного нагромождения иностранных слов, эта статья походила бы на критику разъяренного формалиста. Ибо Ноздрев-Ларин не затрудняет себя разбором фрески по существу, а несет околесину по линии ее формальной критики. Но у Ноздрева-Ларина нет вообще ничего похожего на критику, только—околесина.

Совсем как у Гоголя: «Ноздрев понес такую околесину, которая не только не имела никакого подобия правды, но даже просто ни на что не имела подобия...»

Но мы и не собираемся спорить с Лариным-Ноздревым. С Ноздревыми не полемизируют.

Мы обращаемся к авторитету «Вечерней Москвы», к ее читателям.

Фреска в клубе «Пролетарий» написана группой молодых пролетарских художников-монументалистов.[1] Подвергнуть ее внимательной и товарищеской критике можно и нужно. Но внимательный, добросовестный, политически грамотный критик, указав на многие слабые места фрески, не пройдет мимо ее положительных сторон. Фреска в клубе «Пролетарий»—определенное достижение, более высокая ступень в творчестве группы молодых монументалистов. Эта фреска—первая попытка дать диалектическое осмысливание большой темы. В ней впервые ставится со всей серьезностью проблема социалистического соревнования.

Совершенно не нужно закрывать глаза на слабые места фрески. Крупнейшим недостатком ее нужно считать — упрощение в показе борьбы между миром строящегося социализма и капиталистическим миром. В фреске упор сделан на противопоставлении Советского Союза капиталистическому миру. Не обойдено, правда, в фреске и то, что капиталистические страны сами—плацдарм классовой борьбы. Показаны империалистические противоречия, рабочее движение в капиталистических странах, борьба колоний. Но не показана классовая борьба в Советском Союзе, не показано, что социалистическое строительство, его отдельные участки, культурная революция—это также формы классовой борьбы. Словом, в фреске не показана борьба двух классов, двух идеологий, двух хозяйственных систем во всем многообразии ее форм.

Кроме того, в фреске сказывается недостаточность мастерства у молодых художников, схематизм в показе людей, неумение дать живые, волнующие образы пролетариев, борющихся и перестраивающих мир.

По таким примерно линиям можно и нужно было бы критически высказаться об этой росписи.

Но разве похожа хоть сколько-нибудь на это заезжательская и поверхностная критика Ноздрева-Ларина?

А к росписи в клубе «Пролетарий»

---

[1]. Фреска в клубе «Пролетарий», выполненная молодыми художниками-монументалистами, помещена вкладкой в № 10-11 журнала «Искусство в массы» за 1930 г.

нужно было подойти и с другой стороны. Не менее необходимо было связать критическую оценку росписи с задачами борьбы за агитационное, тематически насыщенное искусство с ожесточенной борьбой, которую ведет РАПХ против технического оформления клубов, против чуждых нам функционалистских установок, против безыдейной раскраски стен клубов. В связи с этим роспись клуба «Пролетарий» приобретает политический смысл, становится фактом борьбы за линию партии на изофронте.

Поэтому объективно и критика Ларина-Ноздрева также выглядит как политическое выступление, играющее на руку врагам молодого пролетарского искусства.

Трудно судить в подробностях об искусствоведческих симпатиях новоявленного Ноздрева. Но перлы его красноречия говорят о его симпатиях к «функционализму» в архитектуре. Он не находит слов для похвалы архитектуре клуба. Между тем здание клуба—характерный образец мрачной казарменной архитектуры, с формами которой не вяжутся живые образы, краски и просто живые люди. Тяжелые архитектурные формы наваливаются на фреску, душат ее. Между функционалистским зданием клуба, повторяющим зады буржуазной рационалистическо-эксплоататорской архитектуры и фреской идет классовая борьба. Я. Ларин, быстро ориентировавшись, не остался нейтральным зрителем и нанес удар.... фреске.

Конечно, Ноздрев-Ларин о многом промолчал.

В частности, он не счел нужным упомянуть, что роспись в значительной степени выполнена молодыми художниками в порядке общественной работы.

Мы не ставим целью этой заметки растревожить совесть Ларина-Ноздрева.

Но мы требуем, чтобы «Вечерняя Москва» в вопросах изокритики была бы разборчивее. Ноздревы должны быть лишены права на трибуну советской критики.

Мы хотим также, чтобы читатель, увидев где-либо подпись «Я. Ларин», вспомнил бы об этом тяжелом случае и остерегся:

«Так и Ноздрев здесь, прошу покорно».

Ф. Рогинская

АНТИРЕЛИГИОЗНАЯ АГИТАЦИЯ средствами изоискусства

Искусство, направленное всей силой своих образов против церкви, против религии, не оставило таких монументальных памятников, как искусство религиозное. Это неудивительно. Если над постройкой пирамид работали многие тысячи рабов, если для сооружения храма св. Софии в Константинополе народ был обложен тягчайшими налогами, если монастыри, заказчики религиозного исскусства средневековья, выжимательной системой оплели крестьянство, то какими материальными возможностями могло бы обладать антирелигиозное искусство, искусство разоблачающее эксплоататорскую роль церкви или связь религии с господствующими классами? Помимо отсутствия материальной базы развитие антицерковного искусства тормозилось неустанным наблюдением соответствующих властей. Еще и в наши дни в капиталистических странах художников неоднократно привлекают к судебным процессам за сатирические антирелигиозные выпады (например, Георг Гросс в Германии). Не удивительно поэтому, что в условиях, скажем, феодально клерикальных формаций или в условиях абсолютизма художники, посвящавшие себя столь опасной деятельности, подвергались жестоким преследованиям. Многие художники, выступавшие против церкви, становились жертвами инквизиции.

Не только картины с явно антиклерикальным содержанием подвергались преследованиям. Достаточно было легкого оппозиционного оттенка по отношению к церкви и ее служителям, чтобы не только светские и духовные власти, но и реакционные круги общественности поднимали шум вокруг этих произведений. Густаву Курбэ не разрешили выставить не только его полотно «Возвращение с конференции (где пьяные абbaты изображены действительно с явной издевкой), но даже его картина «Похороны в Орнане» вызвала свирепый вой реакционной критики из-за недостаточно «почтительной» характеристики образа кюре. «Протодьякона» Репина не разрешили послать на международную выставку в Париже, так как эта картина (кстати сказать, портрет вполне конкретного и реального протодьякона) может скомпрометировать в глазах Европы русское духовенство.

Несмотря на все эти неблагоприятные условия, антицерковное искусство развивалось, но развивалось главным образом в форме сатиры. Антицерковная сатира, быть может, самый древний род сатиры. Она возникает еще до изобретения гравюры, до книгопечатания и занимает на первых порах своего развития центральное место среди остальных сатирических отраслей. Происходит это потому, что в условиях феодальных обществ церковь является не только очень крупной экономической организацией, не только крупным феодалом-землевладельцем, но и сосредоточивает в своих руках весь идеологический аппарат.

Поэтому первые же попытки эксплоатируемых классов оформить свое мировоззрение и противопоставить его официальному мировззрению феодального общества, естественно, облекаются в форму протеста против церкви как наиболее яркой и мощной выразительницы феодальной системы. В готических храмах контрабандой находили свое место множество антицерковных изваяний, которые пародировали богослужение, издевались над проповедниками, изображали в самом отвратительном виде монашество, епископов. Самое интересное, что эти изображения помещались и на кафедрах проповедников и на стульях, где они сидели и т. д.

С развитием гравирования (начиная с XVI века) антицерковные листовки начинают играть чрезвычайно большую роль в борьбе поднимающейся буржуазии городов эпохи Возрождения против феодализма и в первую очередь против феодальной церкви, против института папства со всей его разветвленной системой. Лютер (идеолог буржуазии в борьбе с феодальной церковью) указывал, что в его борьбе листовки имели огромное значение. Он неоднократно сам составлял текст к листовкам.

Каждый период революционного подъема связан с сильным развитием антиклерикальной сатиры. Однако так как в условиях буржуазного общества роль церкви уже не является та-

кой всеобъемлющей, как в условиях общества феодального, то и развитие сатиры только частично идет по руслу сатиры антицерковной, при расширении других областей сатиры.

Если суммировать все наследие, посвященное этому вопросу, то мы убедимся, что все оно является по существу не антирелигиозным, а антицерковным. Оно борется с институтом той или иной церкви, с нравами церковников, с реакционной политической ролью, которую играют церковники в период революционных бурь (Великой французской революции, Парижской Коммуны, революции 1905 года и т. д.) и т. п. Но это наследие почти не оставило произведений, обрушивающихся на религию как на мировоззрение реакционное независимо от той или иной оболочки, в которую оно облекается, отвлекающее массы от классовой борьбы и фактически приспособленное высшими классами для воздействия на низшие. Почти нет произведений, пытающихся дискредитировать самую сущность религиозных идей и представлений. Это, конечно, не случайность. «Гнет религии над человечеством есть лишь продукт и отражение экономического гнета внутри общества»,—говорит Ленин.

И пока этот гнет существует, до тех пор у деятелей искусства—даже у тех, которые боролись против церкви,—создаются субъективные предпосылки для религиозности. Эти предпосылки, чрезвычайно сильные в условиях феодальных обществ, связанных, по словам Энгельса, с «верховным господством богословия», отнюдь не рассеялись в условиях капиталистического мира.

«Социальная придавленность трудящихся масс, кажущаяся беспомощность их перед слепыми силами капитализма, который причиняет ежедневно и ежечасно в тысячу раз больше страданий, чем всякие из ряда вон выходящие события, вроде войны, землетрясений и т. д., — вот в чем самый глубокий социальный корень религии... Страх перед силой капитала, которая слепа, ибо не может быть предусмотрена силами народа, которая на каждом шагу жизни пролетария и мелкого хозяйчика грозит принести ему и приносит «внезапное», «неожиданное», «случайное» разорение, гибель, превращение в нищего, в проститутку, голодную смерть,— вот тот корень свременной религии, который прежде всего и больше всего должен иметь в виду материалист,—указывает Ленин. Фактически предпосылки для победы атеизма создает только пролетариат—единственный класс, борющийся за



Ф. Гойя „Чудища". Сатира на монахов

уничтожение эксплоатации и ведущий к социализму, к бесклассовому обществу.

Но художники редко бывали до сих пор плотью от плоти пролетариата. Большей частью даже революционные художники и даже художники последнего периода по своей идеологии ближе всего к революционной мелкой буржуазии, которая редко подымается до последовательного атеизма.

Значит ли это, что все огромное наследие сатиры шло по «неправильному» пути, било мимо цели? Безусловно, нет! Острый антицерковный характер сатиры, ее расцвет в определенные периоды, отнюдь не случайны и не бесцельны. Наоборот! Обратимся к примерам. В эпоху феодализма христианская церковь является мощным проводником идеологии феодализма. В сохранении этого строя она кровно заинтересована. Почему? Потому, что она сама, со своей сетью монастырей и епархий, является мощным феодалом—землевладельцем. Но поэтому-то церковь вставала перед городским ремесленничеством и молодой буржуазией как мощный классовый враг, и с этим классовым врагом художник боролся оружием сатиры.

Когда художник сосредоточивает свое внимание на многочисленных пороках духовенства — на его тунеядстве, жадности, шантажной деятельности, половой распущенности и т. д.,—он нападает не на индивидуальные пороки того или иного представителя, а на пороки социальные, обусловленные социальной, классовой функцией духовенства.

То же явление и в капиталистическом обществе. И здесь, нападая на церковь, художник бьет по своему классовому врагу.

Именно поэтому увеличение антицерковных изобразительных материалов всегда совпадает с обострением классовой борьбы.

Собственно антирелигиозные произведения начинают появляться в единичных образах в конце XIX века, когда впервые возникает рабочая печать. Количество их усиливается в период

после мировой империалистической войны, особенно в органах печати, связанных с мировым коммунистическим движением. Полную возможность для своего развития антирелигиозная агитация средствами изоискусства получает однако только в условиях Советского Союза. Но, несмотря на наличие специальной антирелигиозной печати (журналы «Безбожник у станка», «Безбожник» и др.), несмотря на то, что и общая наша пресса уделяет довольно большое место антирелигиозным проблемам,—все же эта область находится в довольно печальном состоянии. Прежде всего и у нас в искусстве развивается только одна область антирелигиозной агитации, а именно—снова только сатира. Между тем, несмотря на всю важность и остроту сатирического оружия, следовало бы к этой теме подойти с разных сторон. Можно было бы зобразить, напр., религию как путы, не дающие женщине Востока уйти из закабаленного состояния и показать весь комплекс вопросов, связанных для нее с разрывом этих пут. У нас же обычно подходят к этой теме стандартно: изображают комического, беспомощно барахтающегося муллу, отметенного социалистической стройкой, — и все.

Но даже и в области сатиры, повторяю, в области чрезвычайно важной,—далеко не все благополучно. Правда, можно назвать целый ряд высококвалифицированных художников, посвятивших себя этой работе. С журналом «Безбожник у станка» связываются имена Моора, Дейнека, Когоута и др. Большое место в своей работе отводит религиозным проблемам Черемных. Но хотя творчество Моора в целом—замечательный образец искусства, горящего подлинной классовой ненавистью к капитализму, однако в области антирелигиозной агитации он вместе с группой других художников, допускает одну чрезвычайно существенную принципиальную ошибку. Религиозное искусство создало стандартные образы, в которых оно изображает те или иные канонизированные персонажи (скажем, в христианской религии христа, мучеников, богоматерь и т. д.). Исходя из наличия таких канонизированных образов, художники-антирелигиозники противопоставляют им также стандартный образ, который подают сатирически, пародируя канонические формы христианского искусства. И вот здесь то они и совершают существенную принципиальную ошибку. Используя совершенно те же стилистические приемы которыми пользуется религиозное искусство, они тем самым почти полностью разбивают сатирическую направленность своих образов. Возьмем, например, такие работы Черемных, как «Святая соха», «Жена да убоится мужа своего» и т. п. Первое впечатление зрителя, что перед ним икона. Только после длительного разглядывания он убеждается, что это не икона, а пародия на икону. В картине, «Жена да убоится мужа своего» для зрителя пропадает весь эффект сцены избиения жены при благословении церковного изречения. В «Святой сохе» измученная старуха, которая тянет соху, прежде всего вызывает представление о том, что это какая-то святая мученица, выдерживающая очередное бдение или обет и т. д.

И чем большим мастерством владеет художник, создавая пародийный образ, тем больше убивает он сатирическую направленность своих антирелигиозных работ, не говоря уже о том, что те образы, которые олицетворяют положительные явления, совсем не воспринимаются зрителем при подобной стилистической трактовке. Ну, кого может убедить иконописный тракторист?!

Эта принципиальная ошибка углубляется, когда художники повторяют в бесчисленных вариациях весь круг персонажей выдвинутых христианской религией и даже пополняют этот круг теми, кто в религиозном искусстве не нашел своей стандартной формы (например, Иегова, Аллах). Они дают их как шуточные образы. Так, например, создается добродушный старичок — бог Саваоф, глуповато и растерянно улыбающийся; плутоватый Аллах, одноглазый Иегова. Но разве подобный путь — правильная форма борьбы с религиозными представлениями?

Ленин называет представление о «богах «негодными продуктами негодного строя». Задача художника в борьбе с этими «негодными продуктами негодного строя» должна сводиться к двум моментам: 1) разбить у зрителя самое убеждение в существовании богов и 2) показать социальную направленность «божественных» образов. Ни той ни другой из этих целей художник не достигнет, создавая целый шуточный синклит богов и повторяя их из года в год в одних и тех же стандартных чертах. Эти «боги» становятся настолько знакомыми и привычными для постоянного читателя, скажем, «Безбожника у станка» (до ухода группы Моора), что он сразу узнает их так же, как узнают, например, портреты популярных деятелей. Совершенно ясно, что это не тот путь, которым можно разоблачить самую идею существования богов, распоряжающихся судьбами человека, награждающих и наказывающих его по своему усмотрению. Наоборот, эти стандартные образы могут вселить убеждение, что все же боги существуют. Правда, на основании этих рисунков читатель вынесет, быть может, заключение о том, что боги хотя и существуют, но не так уж всемогущи и всеведущи, как можно судить по церковным проповедям. Но разве этот результат—та задача, к которой стремится антирелигиозная агитация?

Если проблема пародийных стандартных богов занимает чрезмерно большое место в антирелигиозной изоагитации, зато целый ряд других — весьма актуальных проблем — либо полностью выпадает из ее поля зрения, либо отмечается бегло, штампованно и бесцветно.

В условиях гражданской войны плакат четко бил по реакционной роли церкви и религии, по их связи с белогвардейской контрреволюцией. Но не только в годы восстановительного периода даже в условиях реконструктивного периода в высшей степени слабо раскрывается роль религии и церкви как тормозов социалистической стройки. Здесь найдено лишь несколько формул совершенно общего, не конкретного характера (например, связь церкви с кулачеством в виде двух об руку идущих, стоящих, убегающих, толстых фигур).

Помимо неправильного использования языка икон для антирелигиозных картин и рисунков, помимо неоправданного и ненужного изобретения пародийных образов богов здесь необходимо подчеркнуть еще одну принципиальную ошибку постановки антирелигиозной агитации средствами изоискусства. Эта ошибка—полное отсутствие диференциации в подаче образов и тем, во-первых, в связи с теми или иными конкретными явлениями, против котрых выступает карикатура или плакат; во-вторых, в связи с теми или иными социальными категориями зрителя.

Поясню примером. Выпускается плакат (ХРОГИЗ), посвященный борьбе с сектантством. Ориентируется он главным облазом на деревню. Между тем сектант изображен в качестве стилизованного петрушки, в манере полубеспредметнического примитива. Совершенно очевидно, что такой образ решительно ничего не скажет крестьянину, который видит в жизни сектанство в совершенно других масках. Образ петрушки не вызовет у него никаких ассоциаций и ничего не дает в смысле развенчания в его представлении сектанства.

Основной порок всей нашей плакатной продукции—отсутствие диференциации художников по комплексам вопросов—очень отчетливо сказывается на этом фронте. Отсутствие специальных кадров, всецело, органически, входящих в сферу антирелигиозной и антицерковной агитации, весьма существенный пробел.

Даже те художники, которые длительное время работают в этой области, лишь поверхностно знакомы с теми конкретными формами, какие принимают на местах в разных районах по разному — религиозные влияния и деятельность всевозможных сект. А между тем, пока это точное знакомство не будет достигнуто, пока художник не будет и теоретически знаком с проблемой антирелигиозной агитации, пока художник будет работать в этой области мимоходом, разбрасываясь в то же время и на ряд других областей, до тех пор эта область будет оставаться наиболее отсталой.

Выводы: 1) Нужно расширить сферу антирелигиозной агитации в изоискусстве, выйдя за пределы одного лишь сатирического подхода к проблеме. 2) Нужно решительно отказаться от воскрешения, хотя бы и в парадийной форме канонического иконописного языка. Творческий метод на основе диалектического материализма должен быть принят и на этом участке изоработы. 3) Необходимо отказаться от борьбы с представлениями о богах по методу противопоставления им шуточного божественного синклита. 4) Нужно перенести центр тяжести на борьбу по двум направлениям: а) к разоблачению социальной сущности всякого религиозного мировоззрения, исходя из положения Ленина, что «идея бога... всегда связывала угнетенные классы верой в божественность угнетателей» и б) к разоблачению религии и церкви как тормозов социалистического строительства, как оплота всяких контрреволюционных тяготений. 5) Нужно создать прочные кадры художников, специализирующихся на круге проблем, связанных с антирелигиозной агитацией, и создать такие условия (командировки на места в различные районы, курсы переподготовки и т. д.), при которых они действительно могли бы вплотную заняться этой работой, вооруженные и конкретной практической и обще-теоретической подготовкой. 6) Так как те ошибки, которые отмечены, проистекают не из-за индивидуальных ошибок того или иного художника, а вызваны тем, что область антирелигиозной агитации оказывается несколько на отлете, надо привлечь к ней внимание широкой рабочей общественности.

Только при этих условиях антирелигиозная агитация станет действительно активным и боеспособным оружием социалистической стройки.



Скульптура в соборе в Бурже.
Деталь „страшного суда". Епископов и монахов первыми бросают в огненную печь



Ф. Герман (Германия) Кудесник

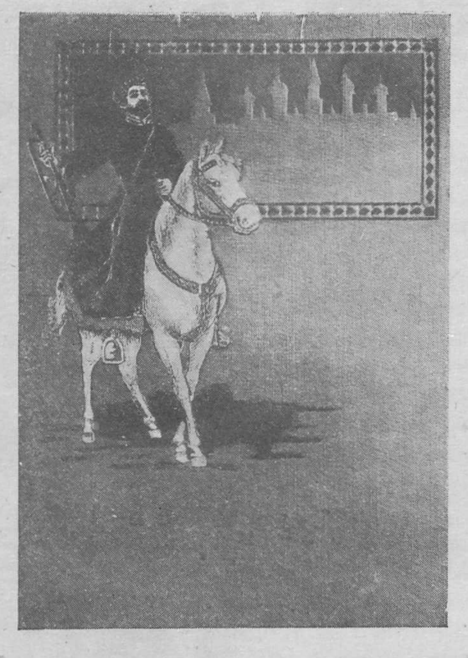
Помещая статью т. Рогинской, поднимающую очень важны вопрос об антирелигиозной пропаганде средствами изоискусств редакция отмечает, что в статье есть ряд неверных положений.

В частности, автор статьи не дает достаточно глубокого кла сового анализа смене антицерковных и антирелигиозных выст плений, не увязывает борьбу религиозных взглядов с классово борьбой.

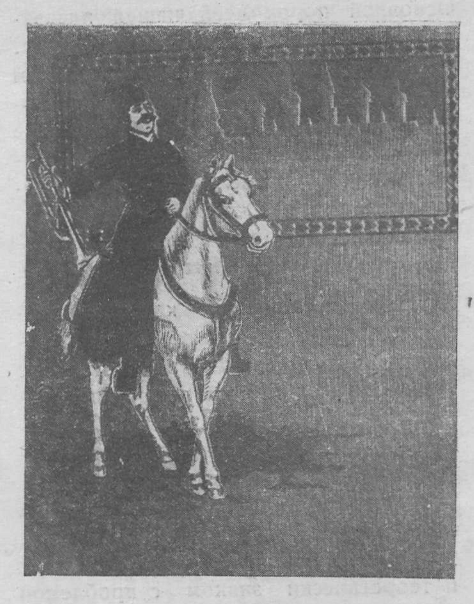
Автор статьи не показывает с достаточной глубиной класс вую сущность и классовую ограниченность антицерковных выст плений. Недостаточно подчеркнуто, что борьбу революционно буржуазии во Франции против церкви нужно рассматривать ка борьбу с церковью, служащей другому классовому лагерю, в то или иной мере отражающей иное классовое мировоззрение.

Э. Ацаркина

ЭТИКЕТКИ и ОБЕРТКИ под ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ контроль!



„Светоч". Альбомная обложка. Дореволюционный рисунок



Этот же рисунок переделан в „советский"

До сих пор такой вид массовой изопродукции, как этикетка, обертка и другие товароупаковки в отношении их агитационно-художественного оформления еще не стоит в центре внимания ни общественных, ни художественных, ни хозяйственных организаций, хотя необходимость коренного пересмотра политических и художественных установок оформления товароупаковки признается всеми. Обертка, этикетка и др. виды товароупаковки носят исключительно массовый характер и поэтому должны быть успешно использованы в целях политической и культурной пропаганды.

Между тем на эту чрезвычайно серьезную возможность до сих пор обращено весьма мало внимания.

Наша товароупаковка не только аполитична, антихудожественна, но подчас проводит враждебную идеологию и искажает лицо нашего строительства и быта.

То положение, что хозяйственные организации проглядели товароупаковку как средство пропаганды (не только политико-просветительной, но и хозяйственной), и отсутствие политико-художественного контрля в этой области приводили к тому, что наши хозяйственники гнались только за количеством и дешевизной этой изопродукции. В погоне за удешевлением производства хозорганы пользовались старыми дореволюционными штампами, «подправляя» их под советские. Так, например, фабрикой «Светоч» (Ленинград) был подправлен штамп с изображением боярина на фоне кремлевской стены. Боярину сбрили бороду, вместо высокой шапки одели шлем красноармейца. Однако такое «переодевание» боярина в красноармейца не лишило обертку старого российского содержания.

Использование старых штампов хозяйственники обычно оправдывают дороговизной производства новых. Но и этот довод не выдерживает критики, так как сделать новый штамп дешевле чем пользоваться старыми штампами, требующими большего количества красок и в ряде случаев дорогой золотой краски.

В некоторых случаях хозяйственники прибегают к изготовлению трафаретов (для печатания пульверизатором), так как производство трафарета обходится дешевле изготовления штампа, но применение пульверизатора производится наполовину ручным способом и не может дать большого количества оттисков.

Имеющиеся сейчас в обращении товароупаковки в ряде случаев носят в себе враждебную идеологию. Так, например, на чайной обертке (ф-ки им. Дунаева в Москве) не только не дается характеристика тех сдвигов, которые происходят в советской деревне, но идеализируется кулацкая семья. Крестьянин, сидящий за самоваром в кругу своей семьи, — несомненный кулак, и газета, которую он держит в руках, ничего не меняет.

Не лучше и шоколадная обертка ф-ки «Печать» в Ленинграде, на которой изображена комсомолка в виде завитой накрашенной девицы в красном в горошинку платке, с большим бантом. При этом наряду с орнаментом из красных сердечек на обертке дано текстовое оформление в духе конструктивизма.

Красноармейцы на обертках и этикетках продолжают преподноситься в духе знаменитого Кузьмы Крючкова. Ребята изображаются в виде кокетливо наряженных буржуазных детей с соответствующими названиями: «Китти», «Мими» и т. п.

Большое количество этикеток изображает «народности СССР». Обычно это взятые со старых буржуазных открыток «этнографические» или «экзотические» типы вне их конкретной классовой принадлежности. Никакого представления о новых формах жизни и быта свободных народностей Советского Союза эти образы не дают.

Большинство экспортных этикеток искажает нашу действительность и дает ложное представление о СССР. Несомненно, что к оформлению упаковки для экспортных товаров должны быть предъявлены особые требованич, однако, ложное, неправильное изображение лица нашего Союза не может и не должно иметь места. А разве различные «Тройки» и «Кремли» не дают искаженного представления о нашей действительности?

Все эти факты говорят о том, что необходима немедленная перестройка этого вида изополиграфического искусства.

По какому пути должна пойти эта перестройка?

Для того, чтобы товароупаковка действительно сделалась средством политической, художественной и культурной пропаганды, необходимо, чтобы она не только отображала социалистическую стройку, но была бы конкретно увязана с ней. Искусство товароупаковки должно искать свою тематику не в абстрактном, а в конкретном строительстве, в его классовом содер-

жании. Трактор, подъемный кран, которыми полны наши «новые» этикетки, не могут дать образа нашего строительства потому, что они взяты неконкретно.

Одним из примеров такой абстрактной обертки может служить обертка, где тема о социалистической стройке разрешена при помощи римской цифры «V» и отдельных частей машин. Такое оформление обертки, конечно, не может служить средством пропаганды нашего строительства. Кроме того, в данном случае художник не учел производственного назначения рисунка, и при сгибе в конфектной обертке пропадает большая часть поля.

К таким же абстрактным оберткам следует отнести конфектные обертки «Смычка» и «Стройка».

Интересно отметить работы Ленинградского ИЗОРАМа на антирелигиозную тему. Художники здесь правильно разрешили свою техническую задачу: композиция рисунка строго соответствует назначению обертки, учтен сгиб обертки, предусмотрена минимальность цвета (всего два). Но идеологическое содержание этикетки заставляет отнестись к ней более критически. Здесь повторяются все те же старые ошибки ИЗОРАМа: социальные, классовые отношения заменены «вещными». От этого, конечно, страдает социальная выразительность рисунка. По существу это — буржуазный пуризм, только подправленный «техническим назначением». Формалистические изыскания ИЗОРАМа привели к тому, что эта этикетка служит не антирелигиозной, а, наоборот, религиозной пропаганде: купола церквей совершенно убили вывеску «клуб» и красные флаги.

Искусство товароупаковки должно быть прежде всего тематическим. Это не значит, что мы должны отбросить цветовое, текстовое оформление и т. д. Это только значит, что тематическое разрешение художественной продукции является ведущим в условиях развернутого наступления социализма. Тематика реконструктивного периода не должна быть понята только со стороны ее «праздников», точно так же, как она не должна быть подменена абстрактным «техницизмом». Нам не нужны обертки в духе «Мира искусства», к которым приписаны «революционные» слова или абстрактные этикетки с «левыми» индустриальными пейзажами.

До настоящего времени никакого художественно-политического контроля на предприятиях не было, этикетки и обертки печатались или со старых штампов, оставшихся в наследство от капиталистов, или составлялись случайными художниками. Этим можно объяснить халтуру, наводнившую этот участок изополиграфии.

Организация при Изогизе бюро агитационно-художественной товароупаковки, несомненно, является значительным шагом вперед в деле политической и культурной пропаганды средствами товароупаковки.

Задачей бюро является объединение всей пропаганды средствами упаковочного материала. С этой целью на бюро возлагается составление и изобразительное оформление художественно-пропагандистских товароупаковок по заказам госучреждений и предприятий.

Для того, чтобы ликвидировать вредное влияние политически неправильных и антихудожественных упаковок, на Изогиз возлагается просмотр и проверка уже выпущенных этикеток, оберток и т. п. с целью изъятия политически вредной и антихудожественной продукции.

Бюро агитационно - художественной упаковки Изогиза также принимает на себя просмотр художественного оформления товароупаковок до сдачи их полиграфической промышленности и консультирует хозяйственные и др. организации по вопросам содержания и оформления товароупаковки.

Для того, чтобы работа бюро дала наибольшие результаты, необходимо, чтобы государственные, кооперативные и общественные организации возможно шире шли навстречу Изогизу как в смысле представления ему на просмотр и проверку оформления выпущенной тавароупаковки, так и права на изъятие политически вредной и антихудожественной продукции.

Бюро Изогиза должно принимать и заказы на оформление.

К вопросам художественного оформления тавороупаковки Изогизом привлекаются представители государственных учреждений и рабочая общественность. Для этой цели при Изогизе создан Центральный экспертный совет с участием представителей Главполитпросвета, Изогиза, ВСНХ, Наркомснаба, Всекопромсоюза, ЦК рабис и рабочих фабрик и заводов.

Несомненно, что Изогиз, объединяющий вокруг себя кадры высококвалифицированных и политически проверенных художников, сможет поставить дело агитационно-художественной пропаганды на должную высоту. Для этого ему необходима поддержка как со стороны общественных и художественных организаций, так и со стороны хозорганов, которые также заинтересованы в высоком идеологическом и художественном качестве товароупаковки.



Чайная обертка.
Кулацкое изображение советской деревни



Шоколадная обертка.
Буржуазное искажение образа комсомолки


Буржуазная подача советского Востока

О методологических ошибках т. Новицкого

(Резолюция общего собрания аспирантов Полиграфинститута)

Коллектив аспирантуры, обсудив программу т. Новицкого по курсу методологии искусств, отмечает следующие допущенные им ошибки:

1. По поводу спецификума искусства т. Новицкий избегает точного марксистского определения его, допуская тем самым идеологическую ошибку сведения искусства к категории экономическо-производственной, несмотря на то, что т. Новицкий пытается завуалировать эту ошибку словами: «идеология», «идеологическое воздействие» и т. п.

2. В разделе «Проблема формы и содержания» т. Новицкий не дает диалектического определения единства формы и содержания как единого процесса становления художественного образа, определяя форму только «как организацию материала для выражения идей». Таким образом, он механически разделяет и противопоставляет форму содержания.

Это влечет за собой другую ошибку: определение «возникновения формы в процессе осознания бессознательной человеческой деятельности», чем т. Новицкий противоречит своим собственным установкам об «активности», «действенности», «целеустремленности» искусства.

3. В разделе «Учение о стиле», в частности в главе «Типология стилей», т. Новицкий допускает ошибку, беря некритически квалификацию стилей Кон-Винера, ошибочно усвоенную т. Фриче. Ошибочность такого определения заключается в том, что оно исходит не из идеологической сущности искусства, а из его производственной и бытовой функции (рассматривает искусство с точки зрения политэкономии, а не с точки зрения художественной идеологии). Отсюда вытекают грубейшие буржуазно-формалистские ошибки о «гегемонии архитектуры» и «гегемонии живописи».

Вместо марксистского определения стиля, исходящего из идеологии класса на данном этапе его развития, т. Новицкий тем самым обосновывает стиль непосредственно экономикой и рыночными отношениями (искусство — товар).

4. В определении т. Новицким «импрессионистического стиля» как стиля эпохи империализма допускается грубейшая политическая ошибка, вытекающая из неправильного, не ленинского понимания развития буржуазной культуры в эпоху империализма. Рассматривая импрессионизм «как высшее выражение буржуазной индивидуалистической культуры» эпохи империализма, т. Новицкий вынужден искусство послеимпрессионистическое, до конструктивизма включительно, отнести к внеклассовой «индустриальной» эпохе, приписывая его создание технической, мелкобуржуазной, «революционной», «бунтарской» интеллигенции. И здесь т. Новицкий повторяет ошибки т. Фриче, выраженные им в книге «Социология искусства», в главе «Искусство промышленного капитализма». В связи с этим т. Новицкий допускает вторую ошибку в отношении культурного наследства, переоценивая конструктивизм, являющийся по его теории стилем индустриальной эпохи, выражающей психоидеологию мелкобуржуазной интеллигенции, а по существу являющийся искусством эпохи империализма, эпохи идейного упадка и загнивания капитализма.

5. Несмотря на то, что т. Новицкий в отличие от программы 1928 г. уточнил некоторые формулировки, включив главу о критике плехановского наследства и главу — ленинизм в искусствоведении, — все же он, несмотря на все, остался в основном на старых оппортунистических позициях. Он еще находится под влиянием буржуазных теоретиков (Гинзбург, Тугенхольд, Фабрикант, Христинсон, Кон-Винер и др.), а также под влиянием ошибочных установок некоторых марксистских искусствоведов (Фриче, Маца).

6. Все эти ошибки не новы для т. Новицкого. Они являются следствием старых, еще до конца не изжитых механистических ошибок, имевших место в теоретической и практической работе т. Новицкого на изофронте.

Консолидация пролетарских сил, создание РАПХа, раскол ОСТ, развал «4-х искусств», признание со стороны пролетарской части «Октября» своих ошибок и вступление ее в ряды РАПХ, признание т. Маца своих ошибок— все это не должно было пройти мимо т. Новицкого, тем более, что он сам подписал целый ряд документов, осуждающих механистические установки как в теории, так и на практике изоискусства.

В действительности же т. Новицкий в представленной им программе по методологии искусства свои ошибки не только не исправляет, а повторяет их в новой форме.

Мы требуем от т. Новицкого большевистского признания своих ошибок и исправления их в общественной педагогической практике.

Одновременно коллектив аспирантуры ставит перед Комакадемией вопрос о необходимости критического пересмотра искусствоведческого наследия В. М. Фриче, в частности книги «Социология искусств», являющейся распространенным учебным пособием для вузов и содержащей целый ряд крупных идеологических ошибок и устаревших положений.

Год работы ИЗОРАМА

Передовой отряд ударников, призванный комсомолом в искусство, отряд, на деле осуществляющий лозунг о создании большого искусства большевизма, насчитывает в своем творческом активе большое количество достижений.

Одним из достижений трамовской работы является неотделимый от трамовского движения молодой сектор, лишь недавно отметивший годовщину своей работы — Изорам.

Московский Изорам — молодая организация — ко второму году своего существования пришел, имея большой опыт практической работы и творческих достижений.

Рост Изорама обусловился соединением большого политического содержания и требований высокого художественного качества, сочетанием учебной и производственной работы.

В течение года работы Изорам прошел ряд этапов своего развития. На первом этапе Изорам болел болезнью формализма.

Второй этап работы Изорама—этап напряжения творческих сил, этап ударной работы на Бобриковском строительстве (о чем подробно сообщалось в нашем журнале).

Во втором этапе изорамовцы ведут упорную работу над макетом оформления Красной площади к 14-й годовщине Октября и работу над плакатом. Изорам выпустил более 300 плакатов на темы: физкультура, поход за культуру, мобилизация внутренних ресурсов и т. д. Нельзя не отметить положительного результата этой работы, давшей возможность изорамовцам приблизиться к разрешению задачи простого, выразительного легко воспринимающегося рисунка. Но до сих пор не изжиты еще недостатки формального порядка, — некоторые плакаты Изорама не вскрывают содержания, не всегда хорошо читаются.

Изорам провел большую работу по оформлению завода «Динамо» в дни Октября. Работа выразилась в 43 плакатах на темы: шесть условий

т. Сталина, мировой экономический кризис, соцсоревнование и ударничество и др. По остроте решения ряда тем, по большому приближению к легко воспринимающемуся политически насыщенному плакату эта работа — безусловное достижение Московского Изорама.

Год работы выдвинул перед Изорамом ряд проблем творческого порядка. Назрела необходимость в уяснении развернутой творческой программы.

Вступая во второй год своей деятельности, Изорам ставит перед собой ряд больших задач, которые он будет в силах выполнить лишь тогда, когда и Центральный совет трамов, и Комакадемия и РАПХ уделят работе Московского Изорама большее внимание, чем уделяли до сих пор.

Сейчас Изорамом намечена организация вечерней группы, организуется сектор массовой работы, в который войдет бюро художкоров при «Комсомольской Правде». Изорам стоит перед необходимостью организации разрозненных художкоров и фабрично-заводских изоактивистов в ячейки и изорамядра.

Изорам поднимает вопрос о социалистическом соревновании между бригадами профессионального и самодеятельного изоискусства.

Во втором году Изорам намечает большую работу по организации выставки «Краснознаменный электрозавод». Для этой цели к одному из цехов завода прикрепляется бригада Изорама.

Изорам организует архитектурную и скульптурную секции.

«Мы ставим перед собой задачу в течение 2-го года своей работы, — заявил на третьем общемосковском слете трамов руководитель Изорама т. Кибрик, — стать подлинно ведущим отрядом изосамодеятельности, вырасти в действительно большевистскую организацию на фронте искусства и единым фронтом вместе со всем РАПХом бороться за гегемонию пролетарского искусства, за большое искусство большевизма».

Н. С.

ИЗМЕНЕНИЕ В СОСТАВЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА АХР

Последний, четвертый пленум Центрального совета АХР признал, что «установка на превращение АХР в базу союзнической организации требует выработки новой творческо-политической декларации на основе платформы РАПХ и четкой ориентации членов организации на пролетарское, партийное, целеустремленное искусство, на усвоение членами организации марксистско-ленинского метода и мировоззрения пролетариата, на увязку творческо-политической работы с рабочей общественностью; требует непосредственного практического участия в социалистическом строительстве».

Естественно, что эти большие задачи могут быть выполнены только при условии самого тесного контакта с РАПХ при осуществлении им на деле своего художественно-политического руководства.

Центральный совет АХРа считает, что процесс организационного размежевания между РАПХ и АХР еще полностью не завершен и что на периферии имеются еще значительные пролетарские кадры, не выделившиеся из филиалов АХР в самостоятельные филиалы РАПХ. Поэтому совет находит правильным пребывание делегации РАПХ в Центральном совете, так как это обеспечит в дальнейшем правильное художественно-политическое развитие Ассоциации, поможет попутничеству в творческо-политическом перевооружении, будет содействовать вырыванию колеблющихся попутчиков из-под буржуазного влияния и ускорит процесс перехода революционных попутнических кадров на позиции союзников пролетариата.

В виду того, что члены РАПХа, избранные до организации последнего в Центральный совет и секретариат, перешли на работу в РАПХ (за исключением членов делегации), в Центральный совет введены новые товарищи: Мотовилов, Кацман, Модоров, Зенкевич, Нюренберг, Комаров, Нюренберг-Девинов, Мидлер, Нерода, Кранц, Шильников, Зеленская, Иттенберг, Бабичев, Квинихидзе, Лавинский, Яновская, Машкевич, Чернышев.

Избран также новый генеральный секретарь — В. Н. Перельман. Председатель скульптурной секции Г. И. Мотовилов избран членом секретариата, Н. Я. Белянин и В. М. Мидлер — кандидатами.

Все указанные решения Центрального совета, принятые на его заседании 16/XI, подлежат утверждению очередного пленума совета.



Л. Баскин

Портрет Либхардта — инженера коммуниста, награжденного Орденом Ленина за рационализаторскую работу, революционизирущую добычу угля и использование механизмов в Донбассе

Г. Бэндалин

Чуждые теории в „МАЛЯРНОМ ДЕЛЕ“

В свое время журнал «За пролетарское искусство» выступил застрельщиком борьбы против теории и практики функционализма (журнал «За пролетарское искусство» за 1930 г. № 5).

Более развернутую и длительную борьбу с функционализмом повело ВОПРА (Всесоюзное общество пролетарских архитекторов). Потребовался год усиленной борьбы с установками функционализма, прежде чем функционализм был полностью разоблачен как чуждая система взглядов.

Теоретики функционализма разоблачены и вместе с ними разоблачены установки на замену искусства технологией, некритическое подражание новой, рационалистической, утилитарной архитектуре капитализма, на выхолащивание (вместе с образностью) глубоко социального и классового в архитектуре во имя голого технического расчета, учета биологических и санитарных потребностей.

Казалось, что функционализм отступил по всем направлениям. Теоретический рупор его, журнал «СА» (Современная архитектура), прекратил свое существование. Теоретический отряд функционализма потерял свои важнейшие позиции.

На самом деле, функционализм жив. Теоретические установки его провозглашаются на других участках.

Как это часто бывает, и здесь путаники-механисты и эклектики, разбитые на решающих позициях, отступают на смежные участки, переходят к новым способам борьбы, уходят в область, не освоенную пролетарскими кадрами, в область производственного искусства и окапываются здесь. Они идут в полиграфию, находят себе пристанище в красочных организациях, в кустарных предприятиях и т. д.

Сейчас чуждые голоса эклектиков и механистов звучат со страниц журнала «Малярное дело».

Если раньше журнал «СА» («Современная архитектура»), правда, в дискуссионном порядке, правда, с оговорками печатал архиидеалистические архиневерные рассуждения супрематиста Малевича (вообще отличающегося исключительной невразумительностью всех своих «теоретических трудов») и кубиста Клюна (см. «СА» № № 5 и 6 за 1928 г.) о «Форме, цвете и ощущении» (статья Малевича в № 5) или о «Кубизме как живописном методе» (статья Клюна в № 6), то теперь, в 1931 г., мы встречаемся с подобными установками в журнале «Малярное дело».

Если учесть огромную практическую работу, какую ведет Малярстрой, то становится ясно, что к голосам теоретиков из «Малярного дела» настала пора отнестись с полным вниманием. Ибо идеологические установки в малярном, покрасочном деле в годы строительства социалистических городов заслуживают самого пристального внимания советской общественности.

В номере 2-м журнала «За пролетарское искусство» была помещена статья Катичева о функционалистском засилье в Малярстрое. Теперь мы слышим замаскированные и открытые отклики потревоженных теоретиков из Малярстроя.

Журнал Малярстроя и Всехимпрома «Малярное дело» в № 2 поместил статью художника Клюна, являющуюся изложением доклада, прочитанного автором в лаборатории экспериментального искусства ГАИСа.

Как выступление, так и статья обнаруживает порочность и вредность установок Клюна, основывающихся на биологической теории искусства. Возражая против неправильного утверждения т. Пельше о том, что искусство обусловливается двумя причинами — природной и социальной, Клюн противопоставляет ему другое, еще более ложное положение: «Я считаю, — говорит он, — что мать родная может быть только одна. То, другое, будет нечто вроде мачехи. Природой искусства я считаю именно причины биологические, а социальные причины влияют только на изменения».

Здесь, может быть, случайно Клюн употребил удачный образ. Действительно, для художников его склада, для художников, видящих высший смысл искусства в разрешении формальных проблем, социальная природа искусства, социальный смысл его является мачехой, является чем-то чуждым, враждебным. Творчество таких художников, конечно, не лишено социального смысла, оно отражает классовые интересы, но это — интересы, враждебных нам, уходящих со сцены классов.

С точки зрения диалектического материализма искусство есть процесс с о ц и а л ь н о г о порядка. Оно является одним из способов освоения мира общественным человеком.. При таком рассмотрении искусства ясно, что основными, в е д у щ и м и являются моменты социальные. Природные моменты являются общими не только для всех живых организмов. «Причины биологические» не могут вскрыть ни классового характера искусства, ни процесса его развития. В самом деле, настолько ли различна биологическая природа негра, английского лорда, американского капиталиста и советского пролетария, настолько разно их искусство? Ответ напрашивается сам собой. У Клюна же биологическая точка зрения становится исходным пунктом целого ряда ложных выводов. Если корни искусства в природе человека, если искусство призвано определенными красочными сочетаниями вызывать у человека (человека «вообще») определенные эмоциональные реакции, то цель исследователя — изучить законы этих реакций, чтобы ими пользоваться во всех случаях жизни. Клюн так пишет: «Очевидно, имеются какие-то законы психологические (эстетические) и интуитивные, которым подчинены элементы искусства («Малярное дело» № 2. Стр. 44).

Законы искусства ищутся совсем не там, где их надлежит искать. В основу Клюном кладутся якобы вечные законы восприятия художественной формы, ищутся математические формулы, по которым можно строить художественную форму. Клюн пишет: «Науке предстоит колоссальная работа — установить законы всех этих сложнейших цветовых соотношении и переложить их на язык цифдр» (там же, стр. 45—48).

Столь механический подход соединен у Клюна с типично формалистическим пониманием искусства. Правда, Клюн делает поправку: «Произведение искусства не может быть выражено простыми числами, а только числовыми отношениями» (там же, стр. 48), но эго не спасает дело. Получается, что, только установив числовой эквивалент искусства, мы сможем понять искусство. Выступая в ГАИСе, Клюн говорил: «Все посетители Эрмитажа с большим интересом смотрят старые картины. Почему? Потому, что там очень хорошо разработаны и увязаны элементы и гармония; эта увязка остается реальной даже и для нас, потому что мы из физики знаем, что действие цветов на людей одинаково, как было раньше, так и теперь». И дальше: «Можно выбрать несколько лучших произведений, которые нравятся рабочему классу в области живописи и музыки, переложить их элементы на язык цифр, узнать их отношения, и мы тогда сразу увидим их особенности и нам не придется много путаться, много разговаривать. Если

эту азбуку мы не усвоим, то будем разговаривать еще 100 лет и не до чего не договоримся».

Такова рецептура Клюна. Зачем овладевать пролетарской идеологией, зачем быть активным участником социалистического строительства? По раз и навсегда найденному рецепту можно фабриковать произведения искусства на всяческий вкус и лад. Классовый смысл подобной аполитичности совершенно ясен. Все эксперименты Клюна имеют дело с человеком вообще, с искусством вообще, все эксперименты Клюна ставят его вне той среды, для которой он думает создать свою рецептуру.

Клюн деятельно разбирает вопрос о том, в какой мере форма влияет на цвет и цвет — на форму, а проблема единства формы и содержания, вопрос о том, как содержание определяет форму, даже не встает перед ним.

Таков порок основных установок статьи Клюна. Если разбирать ее более детально, то можно заметить еще ряд неверных мест. Клюн пишет: «После того, как супрематизм разложил искусство на составляющие его элементы, стало возможным вести исследовательскую работу в искусстве в ином плане, чем она велась раньше. До этого времени исследованию подвергалось главным образом влияние социально-экономических, этнографических и других, тому подобных (?) причин на форму искусства, теперь же исследуются отдельные элементы искусства и их взаимоотношение, их связь, влияние, зависимость друг от друга» (там же, стр. 44).

Здесь налицо явная переоценка значения для теории искусства периода беспредметного искусства. Сказать, что раньше не велось исследования «взаимоотношений элементов искусства» — значит просто не знать истории. Этого Клюн не хочет признавать. Одной из задач настоящего периода является решительный пересмотр всех «достижений современного западного искусства». Надо уметь выбрать как раз то, что может служить для развития пролетарского искусства. Критерием этого отбора является наша социальная действительность, наш метод познания—материалистической диалектики, возможность использовать отдельные технические достижения для показа нашего содержания, использовать не эклектически, а подвергнув творческой переработке.

Подобная постановка вопроса чужда Клюну. Его статья пытается доказать, как мы это писали выше, что, с одной стороны, математические формулы выводимы только из анализа беспредметного искусства, а с другой,— что математические формулы подтверждают закономерность только беспредметного искусства.

В отличие от составленного физиками «учения о цветах, рассматривающего цвет вне зависимости от формы, искусствоведческое учение о цветах, по мнению Клюна, исходит из того, что «даже самая простая геометрическая форма тесно увязывается с каким-либо определенным цветом» (там же, стр. 44).

На этих изложениях строится все «учение» Клюна. Журнал «Малярное дело» широко его популяризирует. Веря журналу, некоторые «производственники» — специалисты малярного дела — и впрямь подумают, что можно получить законы окраски зданий, исходя из клюновских установок.

Между тем от анализа, подобно клюновскому, прямой путь к формалистическому конструктивизму.

Установкам Клюна должен быть дан обстоятельный отпор. Это в первую очередь дело ВОПРА.

Не менее характерна помещенная в № 3 «Малярное дело» за 1931 г. статья Борхерта «Функциональное засилие», являющаяся ответом на статью под тем же названием в журнале «За пролетарское искусство».

Об этой статье Борхерта нужно поговорить особо. Сейчас мы только ставим вопрос о теоретиках из «Малярного дела», которые, игнорируя вопросы теории, «находятся в плену у худших философских систем» (Ленин). Функционализм, механистические установки, биологизм должны и здесь быть разбиты.



Е. Зернова Красноармеец-ударник

Художественные группировки за последние 25 лет

Изд. АХРа. 1930 г. стр. 148

В. Лобанов

Книга Лобанова пытается дать обзор борьбы и смены художественных течений дореволюционного и советского искусства. Но уже первые страницы книги показывают, что автор ни в какой мере не справился с этой задачей. Он свел свое изложение к поверхностному обзору внешне-организационной и выставочной деятельности некоторых группировок, при этом послереволюционный период ограничен только московскими объединениями. Самодеятельное искусство совершенно игнорируется— нет ни одного слова ни об ИЗОРАМе, ни о рабочих изокружках. Уже эти особенности предопределили никчемный, поверхностный характер книги.

Но еще более безотрадное впечатление производит существо тех объяснений и характеристик, которыми скрепляет Лобанов свой монтаж наудачу и бессистемно выхваченных фактов, цитат и справок.

Эти объяснения и характеристики представляют собой самую беспардонную вульгаризацию и путаницу, прикрываемую модными словечками о «социальном заказе», «классовом субъекте» и т. д.

Так, например, характеристику дореволюционного искусства В. Лобанов начинает словами о «сложной картине разнообразных часто противоречащих друг другу влияний, теорий и направлений» (5). Эта «сложная картина» должна, очевидно, оправдать ту невероятную чушь, которую он нагромождает для ее объяснения.

Вот как объясняет Лобанов эту «сложную картину»:

«В среде же передовых слоев буржуазной части тогдашней интеллигенции в силу ее, может быть, оторванности от реальных процессов производства или отчасти недостаточно быстрого «мирного врастания» в буржуазию развивалось, с одной стороны, буржуазное мироощущение, осложненное западно-европейским декадансом, а с другой,—она не оставалась чуждой и мистическим настроениям, шедшим от определенных слоев крестьянской стихии и той тоски об уходящем быте, которой захвачено было оскудевающее земельное дворянство» (5—6).

Надо только вдуматься в эти рассуждения, чтобы понять их бессмысленность. Что это за «врастание» буржуазной интеллигенции в буржуазию? И причем здесь декаданс? Все эти слова смешаны Лобановым даже без представления об их действительном значении.

Поэтому его «сложные» объяснения только запутывают и без того «сложную картину».

Но в дальнейшем Лобанов легко выходит из создавшегося затруднения: он попросту начинает рассказывать, когда и какие выставки устраивали «Мир искусства», «36 художников» и др. группировки. Художественно-идеологические различия и борьбу он, не задумываясь, сводит к личным разногласиям участников выставок, к борьбе с «диктатурой» Дягилева (!).

Так же примитивно он объясняет и борьбу «петербуржцев» с «москвичами». У последних преобладал, по его словам, «живописный темперамент», который находил «благоприятную почву для своего развития и в московской природе, и в ярко вычурной пестроте московской архитектуры, и в живописной насыщенности московского быта, полного радостными переливами красок». (16).

Формализм, вульгарно-потребительский подход, субъективизм — все это причудливо смешалось в высказываниях Лобанова в эклектическую кашу, которая бессильна что-либо истолковать и объяснить. Еще более ярко выступают эти качества, когда В. Лобанов переходит к советскому искусству.

Если ранее он пытался объяснить свою «кашу» «сложной картиной» и «сумятицей» художественного развития, то и теперь он тоже говорит о «спутанности линий» в результате исчезновения старого потребителя и «неведомых никому вкусов и желаний нового».

По словам Лобанова, именно это обстоятельство послужило причиной «временного отхода от текущей работы ряда мастеров», а вовсе не их враждебное отношение к Октябрьской революции. Лобанов оправдывает саботаж реакционных художников тем, что новый потребитель имел «неведомые вкусы». Такое объяснение типично для буржуазной критики.

Но оно является лишь звеном законченной буржуазной концепции развития советского искусства. В книге Лобанова эта концепция принимает следующий вид: эпоха военного коммунизма представлена «старыми» и «молодыми» художниками. Значит, принцип диференциации не классовый, а возрастный. Классовой борьбы никакой нет.

«Старые» отходят от активной творческой деятельности, так как «неведомы» вкусы нового потребителя.

«Молодые»—футуристы—хотят итти с пролетариатом. Этому помогает «единство революционного чувства у художественной молодежи и передовых слоев пролетариата» («художественная молодежь» тоже, конечно, берется внеклассово).

Но, несмотря на это единение чувств, у молодежи сказывается лишь революционная форма, революционный метод, но нет революционного содержания.

В итоге развитие советского изоискусства до нэпа дало по Лобанову отрицательные результаты (стр. 98—99). Этот вывод типичен для буржуазной концепции развития советского искусства. Действительный смысл этой концепции заключается в том, чтобы доказать бессилие пролетарской революции, не создавшей своего искусства (вспомним формулу Эфроса— «конца без начал»). Положительные результаты, по мнению буржуазных критиков, появились только с нэпом, когда развернули свою работу «старые» художники.

Не нужно говорить, насколько извращает такая концепция действительное положение вещей. Буржуазные критики для оправдания своей концепции выбрасывают пролетарское искусство эпохи военного коммунизма, выбрасывают революционный плакат, «Окна сатиры» РОСТа, многочисленные росписи и т. д.

Точно также поступает и В. Лобанов. Он ни слова не говорит ни о плакате, ни о рабочих изокружках и студиях, ни о Пролеткульте. Очевидно, потому, что это не «художественные группировки» в смысле выставочных объединений буржуазного типа. Но вывод об отрицательных результатах художественного развития Лобанов тем не менее распространяет на все «наше послеоктябрьское изоискусство». Восстановительный период Лобанов точно так же трактует в соответствии с буржуазной концепцией. Прежде всего, по его уверению, восстановительный период характерен требованием «поправок и углублений» к уже имевшимся творческим установкам. Ничего качественно нового он не принес. Пролетарское искусство отсутствует, зато буржуазные и мелкобуржуазные группировки образуют «единый поток»—и прямым курсом врастают в социализм. Никакой классовой борьбы на изофронте Лобанов не видит. Раскрыть классовое лицо отдельных группировок он не в состоянии.

Возьмем хотя бы характеристику «Бытия». «Бытие», по словам Лобанова, стремится к созданию нового реализма на основе усвоения традиций французской живописной культуры, в частности «сезаннизма». В основу своей живописи «бытийцы» положили яркую жизнерадостную красочность, ко-

лористические искания, строили форму цветом, воспринимали окружающую действительность материалистически, в ее вещности о объемности, стремясь через определенное живописное мастерство взглянуть на природу глазами нового человека» Спрашивается, что дает эта внеклассовая обывательско-либеральная характеристика? Не ведет ли она к оправданию «Бытия», независимо от выражаемой им идеологии, за «жизнерадостность» и «новый реализм?» И что это за «новое» толкование материализма, как вещно-объемной трактовки действительности.

Ясно, что подобный эстетский либерализм, отказ от классового анализа и оценки ведет непосредственно к оправданию всей практики «Бытия» и навязывает выводы глубоко враждебные пролетарскому искусству.

Еще хуже обстоит дело с оценкой АХРа. Здесь Лобанов впадает в апологически-услужливый тон, смазывает все внутренние противоречия, которые характеризовали практику АХРа, обходит буржуазно-мещанские тенденции, приспособленчество, лакировку, обходит также борьбу с ними и с оппортунистическим руководством, проведенную пролетарской частью АХРа. Напротив, в полном согласии с мелкобуржуазной, оппортунистической трактовкой АХРа он рассматривает последний как «единый поток», превознося, в частности, как пример единства и «достижений» как-раз XI выставку, которая ярко обнаружила сползание большинства «старых» ахровцев к мещанскому искусству и кричащие противоречия между их практикой и практикой пролетарского крыла АХРа.

Переходя к ОМХу, Лобанов всячески замазывает буржуазный характер практики этой группировки. «Первая выставка ОМХ, открытая в 1928 г., так же как и вторая, открытая в 1929 г., говорили, несмотря на настойчивые и искренние желания их участников «откликаться полновесными образами» на темы современности, только о том, что их «врастание в план строительства новой культуры» происходит очень замедленным темпом». Надо ли комментировать эту проповедь «врастания» буржуазного искусства в социализм?

Также смазывает Лобанов и идеологическое лицо ОСТа. По его словам, только некоторые, чисто формальные недостатки помешали ОСТу стать застрельщиком «пролетарского живописного сектора». Эти недостатки: пристрастие к известной «фотографичности», не всегда нужная зависимость от иностранных влияний (в частности, экспрессионизма), недостаточная пропорциональность в комбинировании графических и живописных элементов картины» (138).

Немудрено, что после таких характеристик Лобанов смело утверждает, будто АХР, ОМХ и ОСТ являются наиболее «современными» группировками, настойчиво изучившими «новый стиль».

Этими организациями вместе с ОРСом, «на трех выставках развернувшим высокий и активный уровень советской скульптуры», «почти исчерпываются основные, руководящие, организационно сплоченные художественные силы нашего современного изофронта» (139).

Если принять это положение, то надо выбросить все самодеятельное изоискусство, ИЗОРАМ и ряд внемосковских объединений (напр., АРМУ на Украине и др.). Как уже указывалось, о них в книге Лобанова нет ни слова. Характерно, что Лобанов даже не ставит своей целью обнаружение тех социально-идеологических мотивов, которые лежат в основе деятельности той или иной группировки. По его мнению, все группировки можно прежде всего разделить по возрастному принципу — «старые» и «молодые». «Основным моментом для организационных подразделений объединений первой группы («стариков») являются не какие-либо их принципиальные установки и целеустремления, а, скорее, просто старые, долголетние личные взаимоотношения, принадлежность в прошлом, в течение долгих лет, к одним и тем же объединениям, моменты пребывания в художественной школе и т. д.». «Для второго комплекса объединения («молодых» А. М.) характерными моментами являются тоже не столько разность их художественно-идеологических предпосылок, сколько моменты обучения у того или иного художника, увлечение какой-либо определенной художественной манерой или даже более мелкие личные моменты, не дающие возможности при всем желании найти те идеологические или формальные грани, которые определяют их организационную самодеятельность».

Эти рассуждения логически вытекают из полной неспособности понять идеологию и практику художественных группировок и их отношения в связи с классовой борьбой на идеологическом фронте. Не понимая и замазывая эту связь, В. Лобанов решает вопрос вполне по-обывательски, вульгарно: он подменяет классовые мотивы бытовой и профессиональной связью, знакомствами и общими учителями. С такой точки зрения существование большинства художественных группировок представляется делом чистой случайности.

Между тем совершенно ясна разница между «цехом живописцев»—группировкой в основном мещанской — и РОСТом, включавшим на ряду с аполитичными интеллигентами и мелкобуржуазными художниками значительную попутническую прослойку. Процесс их развития подчеркнул эту разницу: если в процессе диференциации РОСТа от него откололась незначительная группа эстетски и аполитично настроенной молодежи, основная же часть пошла в АХР, то в процессе диференциации «Цеха» лишь меньшинство перешло на путь попутничества, а основное ядро «Цеха» откровенно обнажило свою антипролетарскую, реакционно-мещанскую позицию.

Стирая различие, Лобанов по существу защищает старую теорийку об отсутствии классовой борьбы на изофронте.

Мы уже видели, что и в других случаях Лобанов не поднимается над обывательски-буржуазной трактовкой развития советского искусства. Он старательно и в меру всех своих способностей протаскивает эту обывательски-буржуазную трактовку, направленную против установок и анализа изодвижения, даваемого пролетарскими художниками и марксистской критикой.

Его книга, безусловно, вредна, а вульгарность, пронизывающая каждую ее строчку, эту вредность усугубляет, навязывая наряду с антипролетарской трактовкой советского изоискусства халтурный, поверхностный подход к решению серьезных и сложных вопросов нашего изодвижения. Выпуск этой книги следует признать грубой ошибкой.



Вредная книга

Н. Полуэктова

Выпуск этой книги может быть объяснен не только полным отсутствием у нас литературы по данному вопросу, но главным образом непониманием редакцией вопросов производственного или, как до сих пор еще называют, «прикладного» искусства.

Книга т. Арманд—идеологически вредная книга. Она признает лишь формально-эстетические и выхолащивает идеологические моменты в текстильном рисунке. Тов. Арманд проповедует идею абсолютной красоты, впадая в своего рода мистицизм, зовет к рабскому копированию рисунков прошлого, навязывает свои личные эстетические каноны, не останавливаясь для этого перед извращением исторического материала.

По словам автора, цель книги — «дать художникам лучше почувствовать ткань и задачи ее орнаментации».

Для этого половина книги посвящается описанию орнамента ткани и костюма у разных народов, причем материал этот преподнесен в недопустимом идеалистическом толковании и по существу является заимствованием из вышедшей в 1909 г. книги берлинского профессора Хейдена «Текстильные исскуства («Textilkünste»). В книге нет и тени попытки научного обоснования, классово социального анализа причин развития того или иного текстильного орнамента.

Встречаются такие перлы идеализма, как, например, следующее объяснение яркости византийских тканей:

«Безмерность восточной фантастики и ее сильные контрастные краски настолько пленили воображение византийских художников, что они пожертвовали для нее мягкими полутонами эллинских тканей. Любимыми цветами их стали ярко зеленый, ярко красный и фиолетовый пурпур». (стр. 40). Так же беспочвенно и неграмотно описание костюма.

Чего ждать от автора, который строит свой материал на устаревших дореволюционных учебниках истории и для которого средние века—«время готических соборов, рыцарских турниров, трубадуров и крестовых походов».

Чрезвычайно показательно, что редактировал этот материал Н. И. Соболев, вынужденный в свое время отказаться от чтения курса по Истории художественных тканей на текстильном факультете Вхутеина вследствие ненаучности, эклектичности, отсутствия четкого марксистского обоснования его курса.

«Философия» всей книги заключается в IV главе. Здесь автор разрешает ряд кардинальнейших вопросов: задача орнаментации ткани, отличие декоративного искусства от станкового, взаимоотношения между текстильным рисунком и пространством, требования современности и т. д.

«У художника-декоратора и художника-прикладника задача всегда одна—заполнить данное пространство наилучшим образом, помня фактуру и утилитарное назначение вещи» (стр. 142), «в то время как задача станковой живописи — отобразить вещь и мир в какой-то его сокровенной сущности» (стр. 142) и еще: «задача орнаментации ткани—помочь выявить существо (Н. П.) данной материи, тяжелое еще утяжелить, легкое еще облегчить» (стр. 140)—таковы задачи художника-текстильщика, по мнению автора. «Даже когда арабы на своих молитвенных коврах как бы очерчивали магический круг, отделявший их от иного мира, и заполняли его орнаментом и часто священными письменами, то и тогда утилитарное значение в широком смысле слова оставалось в силе. Дано было известное пространство, и в этом пространстве творилась красота, часто символическая и эмблематическая».

Отсутствие научного, классово-социального анализа текстильного орнамента, выхолащивание идейного содержания из текстильного рисунка говорит о полном непонимании автором связи текстильного рисунка с жизнью приводит к проповеди абстрактной, абсолютной красоты, к уводу художника от реальной действительности. «Всякое декоративное изображение, — говорит т. Арманд,—есть рассказ о вещах, какие-то повествовательные письмена о мире, данном в цвете и форме, а не изображение этого самого мира в цвете и форме»... (стр. 144).

Автор боится реальности: «... можно дать пейзаж... но дать его так отвлеченно, так плоскостно, чтобы формы деревьев или зданий в своем рисунке почти приближались к беспредметному изображению» (стр. 144). «Глаз может искать живописности, но живописности особой, лишенной пространственной глубины, дающей красочные тени предметов, а не их объемную сущность. Тени, ложась и сплетаясь в своем красочном великолепии, могут и должны даже давать движение, но это—движение цветных теней, а не реальных образов». (Стр. 143).

В результате автор заходит в тупик в вопросе о требованиях современности: «Современность не удовлетворилась бы орнаментом из боба и палки,—говорит автор,—наше время требует чего-то другого». Но чего? Оказывается, «цветы, взятые орнаментально, если не совсем натуралистически, но все-таки близко к природе, останутся навсегда одним из главных мотивов украшения тканей» (стр. 146). Так проповедует т. Арманд в то время, когда текстильной промышленностью уже три года тому назад поставлена конкретная задача — вместо старого, аполитичного, идеологически чуждого текстильного рисунка создать новый рисунок, советский рисунок, агитирующий за социалистическое строительство.

Вредность книги т. Арманд очевидна. Надо горячо порекомендовать художникам-текстильщикам, вооружившись нашим теоретическим орудием — диалектическим материализмом,— вскрыть идейную никчемность автора книги.

Только поняв задачи текстильного рисунка в борьбе за строительство социализма и культурную революцию, художники могут сделать этот рисунок верным оружием в руках пролетариата.

Редактор **Л. Четыркин**. Зав. редакцией **Д. Ляховец**. Техред. **А. Сахнов**. Сдано в набор 14/XI—31 г. Подписано к печати 25/XII—31 г. 6 печатн. листов. Плотность шрифта—180 000 знаков. Статформат—62×88.

Уполномоченный Главлита № Б—15913 Изогиз № 3331 Заказ № 2826 Тираж 10000 экз.

Типография газеты „Правда". Москва, Тверская, 48.

Пролетарская часть „Октября“ принята в РАПХ

Пленум Центрального совета российской ассоциации пролетарских художников утвердил 12/XII—31 г. решение секретариата РАПХ о приеме в РАПХ пролетарской части «Октября».

В члены РАПХ приняты тт. Ахундов, Аванесова, Горяев. Гольдшляк, Данский, Деопик, Ермаков, Емельянов, Замятина, Ковальский, Казиев, Киселева, Кричевский, Павлов, Пророков, Урусевский, Цимберг, Моор, Фирсов, Штейнер, Севордьян, Богданова, Житинев, Шахназаров, Коробкова, Абрамова, Шушелева, Устинов, Носков, Кокорин, Царегородцева, Михайлова, Фадеев, Купецио, Чурин, Гордон, Саркисян, Изральян, Мувезе-Заде, Романов, Решетников, Самойловских, Мурановская, Васильева, Кожин, Константинов, Гриффель, Кудрявцев, Маличенко, Цишевский, Саванов, Рабизо, Изаксон, Мозруха, Пахомов, Смелов, Сукальский, Квасков, Кондраков и Одлович.

Пленум подтвердил постановление Секретариата о приеме в ряды РАПХ т. Костина и принял следующую резолюцию:

«Заслушав письмо т. Костина, а также его заявление о дальнейшем признании своих ошибок, Совет принимает т. Костина в члены РАПХ. Совет одновременно принимает к сведению заявление, что ошибки т. Костина произошли в силу его теоретической неподготовленности. Совет считает, что в поданном заявлении т. Костин не говорит определенно о своих ошибках в недопустимо неправильной линии по отношению к попутничеству. Совет считает, что т. Костин допустил также неясную формулировку в вопросе «о полемическом задоре» между ним и товарищами из РАПХ, давая этим самым повод для двусмысленного толкования происходящей борьбы РАПХ с «Октябрем». Совет предъявляет т. Костину категорическое требование решительного и исчерпывающего разоблачения оппортунистических ошибок «Октября» и своих собственных ошибок».

Утвердив членом РАПХ т. Новицкого, Совет вынес следующее постановление:

«Принимая во внимание признание т. Новицкого в статье (см. стр. 13 этого номера) и выступления на объединенном собрании партфракции РАПХ и «Октября», на собрании аспирантуры Полиграфинститута при обсуждении программы по методологии искусств и на секретариата РАПХ, Совет, принимая т. Новицкого в члены РАПХ, предъявляет ему категорическое требование в ближайшее же время развернуто, по большевистски разоблачить допущенные в прошлом оппортунистические ошибки. Одновременно Совет требует, чтобы т. Новицкий в своей дальнейшей теоретической и практической работе доказал большевистскую непримиримость в борьбе на два фронта в изоискусстве, доказав этим самым и борьбу за линию РАПХ. Совет, предъявляя эти требования, надеется, что т. Новицкий оправдает звание члена РАПХ».

Совет подвердил постановление секретариата об отказе в приеме следующим товарищам из «Октября»: Александрову, Васильченко, Веловичу, Исаеву, Хольтман, Хмелевскому, Тихомирову, Короткину и Сперанской.

Совет передал секретариату и комиссии личного состава разобрать заявления тт. Горощенко, Катулина, Тагирова, Павленко, Каплина, Побединского, Осипова, Щеткина, Измайлова, Манулова, Андреевой, Захваткина, Безина, Крейчик, Родченко, Тилингатера, Лапина, Альтмана, Айзенберг, Кислова, Богдан, Игнатовича, Лузгина, Ревякина, Спирова, Гутнева и Тоота.

На стр. 36-й по вине наборщика, производившего правку, по вине технического редактора журнала т. Сахнова и корректора т. Васильевой произошла ошибка. Последний абзац фельетона „Ноздрев в роли изокритика“ был перенесен в начало статьи т. Рогинской „Антирелигиозная агитация средствами искусства“.

Фельетон должен оканчиваться абзацем: „Так и Ноздрев здесь, прошу покорно“.

Статью т. Рогинской нужно читать со слов: „Искусство, направленное всей силой своих образов“ и т. д.

Цена № 1 р.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1932 ГОД НА ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ Российской ассоциации пролетарских художников

ЗА ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО

Журнал „За пролетарское искусство“ в 1932 году выходит **ДВА РАЗА В МЕСЯЦ**

Под редакцией: А. А. Антонова, М. В. Борзятова, А. А. Вольтера, Л. П. Вязьменского, Т. Г. Гапоненко, И. И. Енчелика, Ф. Д. Коннова, А. Д. Кузнецовой, П. Ф. Осипова, А. П. Северденко, Я. И. Цирельсона, Л. О. Четыркина

ЖУРНАЛ БОРЕТСЯ:

ЗА идеологически насыщенное, боевое, партийное, массовое, классовое, пролетарское искусство, всей силой своих изобразительных средств ведущее борьбу за социалистическое строительство, ударничество, большевистские темпы, культурную революцию и социалистический быт.

ЗА сплочение рядов пролетарских художников в борьбе за генеральную линию партии в социалистическом строительстве и в искусстве.

ЗА диалектический материализм в искусствоведении.

ЗА сплочение всех революционных художников вокруг задач социалистического строительства и борьбы за пролетарское искусство. За перевоспитание попутнических групп и превращение их в союзников пролетариата.

ЗА массовое рабочее искусство— базу пролетарского искусства.

ЗА привлечение широких масс рабочих и колхозников к обсуждению важнейших задач и мероприятий на фронте искусств, для обсуждения и оценок проектов, выставок, отдельных художественных произведений и предметов художественного оформления быта.

ЗА ознакомление широких масс трудящихся с искусством народов СССР. За интернациональную связь революционных художников всего мира.

ПРОТИВ правой опасности и „левого“ оппортунизма в теории и практике искусств.

ПРОТИВ чуждой идеологии и чуждой творческой практики. Против всех оттенков формализма, самодовлеющего эстетизма, пассивизма. Против техницизма и подмены идеологического техническим. Против некритического следования образцам прошлого и современного буржуазного искусства.

Журнал в 1932 г. уделит особое внимание вопросам творческого метода, конкретной критике и вопросам руководства массовым рабочим искусством.

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ 2 РАЗА В МЕСЯЦ.

ОБЪЕМ НОМЕРА 2½ ПЕЧАТНЫХ ЛИСТА.

Каждый номер богато иллюстрируется и имеет многокрасочную вкладку.

Подписная цена: на год—7 р. 50 к., на полгода—3 р. 75 к., отдельный №—35 коп.

Подписка принимается: во всех местных отделениях, магазинах, киосках и у уполномоченных Книгоцентра, а также всюду на почте у письмоносцев и у организаторов подписки на предприятиях.

Адрес редакции:
МОСКВА,
Цветной бульвар, 20.